

مجلة فكرية ابداعية

مجلة شهرية تصدر مؤقتا أربع مرات في السنة
السنة الثانية ـ العدد السابع ـ ربيع 77

المدير المسؤول : محمد بنيس
هيأة التحرير :
محمد البكرى
مصطفى المسناوى
عبد الكريم برشيد

العنوان :
محمد بنيس ، ص. ب. 505
المحمدية ـ المغرب
الحساب البريدى :
محمد بنيس ـ 1.383.41 ـ الرباط

الموضوعات

الاشتــراك الــعــادى :

المغــرب 15 البلاد العربية 30 د. اوربا 40 د. أو ما يعادلها

اشتراك الا **سنة 50 درهمــا** .

1 ـ المقالات التي تنشر تعبر عن رأى كاتبيها .

2 ـ المقالات التي لم تنشر لا ترد الى أصحابها .

مـقـدمـة للقـارىء

1 ـ نستجيب في هذا العدد لرغبة طالما ألح عليها المثقفون والقـراء ، وهـي المتمثلة في تخصيص ملفات لبعض القضايا الثقافية ، بشكل يساعد علـى استيعاب هذه القضايا من زوايا مختلفة . واستجابتنا مرتكزة على انصاتنـا لكل الاقتراحات التي ترد على المجلة ، وتنفيذ الممكن منها .

يضم عددنا السابع ملفا رئيسيا ، خاصا ، عن الفنـون التشكيليـة بالمغرب ، يرافقه ملفان صغيران نسبيا ، أولهما عن تل الزعتر ، وثانيهما عن قصائد ماونسي تونغ ، بالاضافة لتتمة الدراسة الطويلة عن « ظاهرة ناس الغيوان » ، وملاحقة للحركة المسرحية بالمغرب ، ندعم بها مناظرة اتحـاد كتاب المغرب ، ونساهم بها أيضا في المهرجان الوطني لمسرح الهواة الذى انعقد بوجدة من 24 الى 31 مارس 77 .

2 ـ يمكن القول بأن الحركة التشكيلية بالمغرب بدأت تأخذ مساحـة يتسع حجمها من يوم لآخر ، بفضل تكاثر المعارض الفنية ، ومعرض السنتين العربي الذى أقيم هذه السنة بالرباط من 27 ديسمبر 76 الى 27 يناير 77 ، وقد رافق هذا التكاثر تزايد الاهتمام باثارة اشكاليات الممارسة الفنية في ميادين التشكيل ، فتعددت بذلك وجهات النظر ، وفتح الباب المغلق الذى كان يحول دون دمج هذه الحركة في واقعنا الثقافي العام.

ولا نظن أننا استطعنا ، من خلال هذا الملف ، طرح كل القضايـا ، ولا جمع كل المهتمين ، أو القيام بعملية الكشف اللازمة عن العلائق الرابطة بين تجربتنا الوطنية ، ومختلف تجارب العالم العربي والعالم الثالث . ان هـذا الملف اشارة انطلاق فقط نحو أفق أوسع لا يمكن أن يتحقق الا مـن خـلال استمرار البحث والنقاش ، بين الفنانين والمهتمين المتقدمين الذين يتحملون بالتأكيد مسؤولية توسيع الاهتمام بهذا المجال القديم ـ الجديد .

والنقص الذى يطبع هذا الملف موضوعي ، نابع من حداثة الاهتمـام بالتشكيل المغربي، وتعقد ميادين البحث فيه، ومع ذلك فان هذا النقص لا يمس

جوهر القضايا التي تشغلنا ، فنانين ، ومهتمين ، ومتفاعلين ، مادمنا قد حددنا تهييء الملف انطلاقا من رؤيا نوعية تستهدف مراجعة تجربتنا الفنية التشكيلية ، من منظور لا يؤمن بالجمود ، كما لا يؤمن بالمجازفة في اصدار الاحكام ، واغلاق باب الحوار . اننا نساهم في تقريب بعض اشكاليات هذه التجربة الى أوسع عدد ممكن من القراء ، ولكننا لا نتآمر ، ولا نبرر . نقوم بوقفة مرحلية للتأمل ، واستخلاص المعضلات التي واكبت تجربتنا في جوانب ممارستها ، تاريخيا وحاليا . وهذا ما استدعى اعطاء الكلمة لجماعة 65 ، على اعتبار أنها الوحيدة التي تتميز الآن عن غيرها في سلوك البحث عن قيم ابداعية للوحة المغربية .

لقد أدركنا منذ البداية أن تجربتنا التشكيلية الراهنة في حاجة للسؤال ، وتعميق طرح السؤال ، ولذلك حاولنا أن نحدد عملنا به ، مع الاشارة الى أننا قمنا بمبادرة لاتاحة الفرصة لجميع الاطراف التي نراها أهلا للمشاركة ، ولكن هذه المبادرة لم تكن تجد دائما فرصة الانجاز ، ومن ثم فان وجود أسماء مشاركة دون أخرى ليس راجعا لتقصير منا ، ولا لعدم رغبة الآخرين ، ولكنها نتيجة للصعوبات المادية التي عاقت مشروعنا في بعض مراحله .

ويظهر لنا أن المهم الآن ليس هو المشاركة أو عدمها ، ولكن استخلاص النقط الهامة التي يمكن أن تدفع بنا ، كفنانين ، ومهتمين ، ومتفاعلين ، نحو فضاء أوسع لادراك خبايا تجربتنا التشكيلية ، ومواطن أزمتها ، داخل واقعنا العربي ، وواقع العالم الثالث .

اننا ، كمهتمين ومتفاعلين ، في حاجة لاعادة تربية العين وحمايتها من الشوائب التي تفسد عليها الرؤية . وكفنانين ، للزيادة في ادراك فعالية الانخراط في العمل الثقافي والاجتماعي ، ومدى انعكاساته على انجاز الاعمال الفنية . ولن يتأتى فرض هذه المهمة الا بعد مرحلة ربما تكون أطول مما نظن، اننا في حاجة للمتاحف ، والمناقشات ، والكتابات ، والمعارض المتنقلة بين مختلف نواحي الوطن ، والتمازج بين المثقفين والفنانين والمتفاعلين ، حتى نستشرف المسعى الذى نحلم به . لذلك لا نخشى من الاقرار بأن أمامنا مهام معقدة الجوانب ، ولن يكون هذا الملف الذى نضعه اليوم الا أساسا يضاف الى الأسس التي بذلت وتبذل باخلاص .

اشكاليتان اساسيتان : ترقد العين في استيلاباتها ، تطمئن أو ترفض القديم أحيانا ، وتنبهر أو تعارض اللوحة الغربية . فكيف نربي العين ، نفرج عنها ، نتعهدها ، نعمقها ، ونخلقها من جديد ، عينا مبدعة عرافة ؟ الاشكالية الثانية لها علاقة جدلية بالأولى : ما هي اللوحة المغربية ؟ كيف يمكن أن تتحول في انسجام مع متطلبات المرحلة الراهنة من البحث عن مرتكزات لثقافتنا الوطنية ، التي لا يمكن أن تكون الا تقدمية ، جديدة ؟

ليس من مهمتنا الآن فرض اجابات مباغتة ، نريد أن نسأل ، وندخل

السؤال لبعض الأذهان المغلقة ، اننا نبحث عن مسالك التحول وفق عمل واع ومسـؤول .

3 ـ لا نقبل أن يكون تل الزعتر جرحا أو مغارة أشلاء . انه عين تضاف ، وحاسة لا مترنحة ولا باكية ، تعمق الاقتراب من وطن الفرح والفاجعة . وهذه النصوص التي ننشرها ، على قلتها . تؤكد أن المسافة بيننا وبين تل الزعتر منعدمة ، انه لغم وانفجار في قرارتنا ، ظاهرنا وباطننا ، وعينا ولا وعينـا . لم تفاجئنا البطولات ، ولم تحل دون فرحنا الخيانة . أنتم ، نحن ، لغة واحدة، نتكاشف ونتحول ، أنتم كتبتم ونكتبون بالدم عنقنا الجماعي .

نسير ببطء ، وربما بقصر النظر أحيانا ، ولكن باخلاص لمـا تشبثنا به منذ عددنا الاول . اننا نبحث عن بديل نوعي، ونحول أسباب الصمت والرضى والقناعة ، نبني ثقافة جديدة لانسان جديد نسمعه الآن يصرخ من بين الصلب والترائب .

« المجلـــة »



تل الزعتر

اشــراقــات مــروان

حـمـيـد سـعـيـد

الى معلمي العظيــم ميشيــل عفلــق

لاح لي حقل مروان حين اقتربت من الشام ،
قلــت ..
أحاول ان لا اثيــر شجون الشجــر
واتكأت على غصن زيتونة فانكسر ..
ثم حاولت أن اتفادى المدينة ،
بــي رغبة أن أرى سجن مــروان ..
أو أن أرى قبــر مــروان ..
أو أن أرى المشنقــة ..
فلعــل دمشــق القصيــة
تقدر أن تسترد ملامحها .. وتعــود الــى قاسيــون
يعــود الى بــردى المــاء
أقتــرب الآن منهــا وتقتــرب ،،
منــازل مــروان ملغــومــة بالخــراب ،
ومــروان يكتبــه قــاتلــوه
ومروان يصعد من جرحه .. يسكــن الريــح ،
تمسح عن وجه قاتله ما تبقى من الصلوات القديمة ،
مــا خلفتــه الشعــارات ..

مـروان سـر البـلاد الجـديـدة ..
حيـث يمـر تصيـر الصحـارى حدائق نـور
ومـروان خلف في الشام حقـلا
وبين دمشق وحالاتها وطنـا
تستعير العصافير قاموسه اللغوى
وتكتب برقية لملوك دمشق ..
« اتركوا حقـل مـروان للشمس ..
والثورة الدائمة »

– – –

ولمـروان قـامـوسـه ..
الماء والمفردات وأفعـالهـا
تتآخى العصافيـر والفعـل في حفـل مـروان
تطوان بين الفرات ونار القرى .. وردة
وضيوف الشام يعودون نحو الشـام
فكـل البـلاد دمشـق ..
وكل القرى سدرة .. تستفز العصافير اغصانهـا
تتساقط منها الشموس البهية
تملأ احضان بغداد بالنور ..
السمـا خيمـة من لجيـن
والنـدى عسـل
والتـراب بخـور
طيور محجلة تملأ الأفق ..
انتشرت في السنـابـل ..
ألقى لها قمر الصيف حبلا من الضوء
كل المرافيء تستقبل الآن مروان
لكـن مـروان يبحث عـن مـدن ..
تتوزع بين الحرائق والمـاء ..
يخرج من أسر خارطـة حددتهـا النـوايـا الخبيئـة
يملأ شرخا تعمق بين الطيور وأعشاشها

– – –

دعنـا نعلل جاراتنـا ..
بمجيء اليمام الذى علمته الحدائق أسرارها ..
ومواسمها العلنية ،،

كنـا نعلل أنفسنا !!
هل نقول لجاراتنا .. ان ,, يعلمن اطفالهن الحوار الجديد ،
اليمام الذى اسقطته المسافات ..
واصل رحلته في بنيـه ،
ومروان واصل رحلته في الغيـا ب،
وواصلها في الحضور ..
كـان الطفـولـة مملكـة ..
لا ينازعه الفقـراء عليها ..
وحين تاذن لي ان اشاركه بسواها ..
الـيـقـيـن ، ،
ابـتـعـدت ..
ووسعت مملكـة الفقـراء .

مدخل لدراسة تاريخ العصر الجليدي الخامس

عبـد الله راجـع

- 1 -

تسللنا من الارحام / كان الرأس في مجد الزمان وكا
نت الاطراف تنبت عادة بعد امتلاء الرأس بالثمـ
شرح العميق لخطبة الحجاج / تفتح بعدها في الاخدعين نوا
فـذ الابصار / يطلع متقلا بالرعب والعرق اللسـا
ن مخافة ان يقطعوه اذا تأفف
(فان الرأس اما أينعت أغصانه يقطف)
وجئنا العالم الثلجي / نحمل في الرؤوس فواكه العصر الخوا
في / اشتغلنا في مراحيض الرشيد مؤرخين ، وفي خيا
م عكاظ كنا سادة في النقد /
أما الحرب فاسأل عن بسالتنا أعادينا
(اذا بلغ الفطام لنا صبي
تخر له الجبابر ساجدينا)
فيا دنيا اشهدى / انا خبرنا الموت حين تعممت بيرو
ت بالجيل الذى رفض السياحة في كتاب أبي الفرج
خبرنا الموت في الحرف المضيء
خبرنا الموت حين تأخرت أوجاعنا في جدول الاعمال
خبرنا الموت اذ حرنت سواعدنا لعل الجدول المطبو
خ يقرأ من نهايته
وكان هناك موت آخر سكن الحناجر والصدور
لذلك يتقن العربي هندسة القبور
فيا دنيا اشهدى / انا نمارس جنسنا خوفا
نقبس حروفنا خوفا
نبارك خبزنا خوفا
وخوفا ندخل المقهى ونخرج قبل انهاء التحية

وقبل مواسم الزيتون يعصر زيتنا خوفا
وخوفا يستحيل الخوف جزءا من قضيه
نعيش فصولها ارثا من الاجداد / نمنحه ـ ونحن نعيش ـ من
ياتون من أبنائنا : للطفل حظ الطفلتين / وللحفيـ
ذ نصيبه قبل اكتشاف الحمل / فالكتب التـي
حملت الينا خطبة الحجاج تنبيء عن زمان يدرس المهدى فيـ
ـه مطالب الفقراء قبل تناول الافطـار
فآه يا زمـان النـار والاعصار
لقد نبت الشيب ولم نزل نحبو
عرفنا كيف تنكمش الجباه ، وما تكشف عن بياض السن
لدم اللثتيـن
عرفنا كيف تستر عورة البيت النقوش على الجدار
ولم نصرخ / فقد بلعت حناجرنا حروف الجر / صار كلامنا
ايماءة بالعين / او نبرا هيولي القاطع يرتدينا سا
عة الاحساس بالسخط / اشتعلنا يا زمان الوعي بالقنطار
لو تدرى
نحسك في صحارى القلب فاكهة وانت الزاد /
أنت النهر يجرف من دواخلنا رماد القهر
عشقنا فيك شرب الماء بالبونات / والحرف المقيد بالشـ
ـشروط / نهزنا اما استطعت / فنستغيث
ويركب الفرسان منـا الظهـر
عشقنا فيك مهزلة نسمي الصبر
ومن يدرى / لعل الحرب تفتح جبهة أخرى / سنرسم شكـ
لها العينان / نمنحها من الاسماء ما شئنا /
ونعشق في متاهتها بقاء الرأس مشدودا الى الكتفين /
كيف اذن يلم شتاته الجسد الهزيل / وحرب هذا العصر
واحدة وان قامت على جبهات ؟
متى تتفتح الارحام في الارض الموات ؟
متى تتفتح الارحام في الارض الموات ؟

ـ 2 ـ

للمهدى مذكرة ترشح بالاسماء وبالارقام ،
وعيون تحدس ما خبأت الايام !
يأتينا ـ قبل ـ على صهوة عصر / يكثر فيه ذووا العاهات
وهذا عصـرك يا مهدى
فهل سجلت عن الاسماء المغدورة بين أبي رقراق ودجله

شيئا يتهجاه على الريق مواليد القرن الواحد والعشرين
هل أبصرت الخيط الواصل بين المولد والشيخوخه
انا اجتزناه مرارا كي ننفض منك اليد
عاهدناك فخنت العهد

ـ 3 ـ

هربت اليك يوما / خبأت خطواتي الامطار والريح
لاسرق وجهك النائـي ولـو مـره
هربت اليك / كان الشوق يلهث في عيوني / كانت الامطار
تغسل جبهتي من لوثة الحسره
أضاء الشوق في كل الجسور وأوقدتني خضة الالفه
فجئتك ـ اذ تلقح صدرك ـ الواحات ، بالحمى /
على خيـل رمـاديـه
تخوض البرزخ المبتل بالاحزان والرجفه
ولكني رجعت / رجعت / أوقفني أمام الباب حراس الحدود
هـو الحـزن الثقيـل يعـود
هي السحب استمدت شكلها من فرقة الاحباب / من لوني /
هـي الغـربـة
وفي الوطن الذى يمتد من أقصى الخليج الى المحيط نعانق الغربه
فقولي / كيف يجتمع الغريب بأهلـه
وفوق السور أشواك ، شتات من زجاج
ورب من تراب يسجن الانسان في قفص الدجاج !

ـ 4 ـ

ـ ماذا تحمل في قبك يا عبد الرحمان المجذوب ؟
ـ أحمل الفاظا لا تحصرها تبويبات القاموس
ومعاني لا يأتيها الحيض !
ـ كيف اذن نشرح يا عبد الرحمان ؟
موت الشاعر في ذاكرة الانسان
ـ يكفي أن تعرف أن الناس ثلاثة أصناف
شخص يحسده ، فالكلمات نصيب القله
والثاني يرفضه ، اذ ينطق بالجمله
والثالث يا ولدى ، مثقوب الطبله !
ـ لا ليس الامر كذلك يا عبد الرحمان
أنت رأيت الدنيا تتحرك بالخطوات المختله
لكنك لم تدرك أسبـاب العلـه !

يجيء العام ثم يروح والطرقات ما خلعت
معاطفهـا القـديمـة لحظـة
أو أمهات بالأعين من عبروا فـرادى
لان النخل لا يهب الثمـار متـى أرادا .
أقول : الليل خبأ في الشروق سعاله الدموى فانطفأت
عيون العابرين مناطق الحزن الغريـ
بة ، ابصروا الاشجار يغسل في الخريـ
ف غصونها عقم / فظنوا العقم في الاشجـار
كان الليل يضحك من غباوتهـم
فيطبخ حالة للطقس : صيفا يثمل الوطن الذى يفتض
من اقصى الخليج الى المحيط / فهل غريب
ان تدجن بالوصال الشعر / او بكت الاغاني لوعة العشاق
يا دنيا اشهدى / لم يبق الا الحب
وهذا الفارس العربي يطلع من حقول النفط والفوسفاط
ممتطيا هراوته لارهاب العلوج
فكيف يغمدها اذا امتلأت رؤوس الاهل بالعصيان ؟
لذلك نكره الاشجار في وطني عمى الفرسان
لذلك تحطب الاغصـان
فيا فقراء العالم / انتظروا قليلا / ان بعض الظن اثم
ما هو المهدى يشرب قهوة في كربلاء الضفة الشرقيه الـ
ـمهدى يعشق رأسه حتى النخاع
ويقتني في السر تذكرة الى بيروت حيث تقو
م اسواق لبيع مخلفات الحرب بالتقسيط / حيث يتـا
جـر الكسحان في السيقان / والعميان في الاعين .
هو المهدى يخرج من تخوم الشام / من عمان
مشحونا برائحة الدم العربي كي يهب العشيرة رأسها العصرى
ذاكـرة بحجـم عكـاظ
وجمجمة تدشن في الهواء الطلق عـامـا
ترتدى القفطان فيه دمشق / والشهداء ينسحبون من
أطلال تل الزعتر / الازهار فيهم لم تعد تدمى /
فيخطب فيهم المهدى خطبته الجديدة
ثم يفتح باسم عام الصلح صندوق العجائب :
ليحضر مأتم المقتـول قاتلـه
ويبكي الرأس مقصلة تريح من المتاعب

تتسدرأ للزمان المنتطي نفط الجزيرة
جاء في الوقت المناسب
وطوبى للرجال الحاملين رؤوسهم بين الاكف هدية
لغباوة العصر التي تشفي الرؤوس من الصداع / الـ
عابرين غمامة الفقراء بالعين الزجاجية /
ويا فقراء هذا العالم انتظروا / فان العين ساهرة على
مدن الصفيح ، وان للبترول مشتقاته التشفي من الـ
ورم الخبيث / انعين نرعاكم الى يوم القيامه
والرجال العابرون غمـامكـم
عبروه باسم حران هذا النخل / لم يعط الثمار
فمـا استفـاد ولا أفـادا
كان النخل يسرع في العطاء متى أرادا

ـ 6 ـ

منكم يبدأ رحلته النهر / فما أقصر تلك الرحله
حين يجف الماء على أحذية الشجر المبتله
فيخبيء أعينه اليخضور اللاهث في الانساغ
منكم يبدأ رحلته النهر / يدشن بالمصطلحات المطبوخه
حربا نكشف بالهمس دواخلها
يوم يجول جرير ، مرتديا سروال الاخطل
ويقبل اعداء بني حمدان ملابس سيف الدوله
أوه مـا أقصر تلك الرحله !

ـ 7 ـ

أتلك حكاية تحتاج للتوضيح ؟ انك تكرهين البـر
د والعشق اشتراني / فاختلست النـار
أكون العاشق الوحشي لحظة يستبيح الثلج منك أصا
بع القدمين / انشر معطفا جسدي
واطعمك النهار
أكون الصيف والرؤيا / اكون الناى والمنشار
وماذا أنت ؟ هم أسود الامعاء يجهض في حناجرنا الـ
حروف / مدينة يتحرك العشاق فيها رافعين بطا
ئق التعريف / أنت الرعب يا معشوقة
من أجلها اقتتنا على البرسيم ـ ما عفناه ـ انت الرعب
كذلك خطبة الحجاج ننساها ويبقى الحب
نمارس جنسنا خـوفـا
نبارك خبزنا خوفا / ويبقى الحب

مؤامرة على الصمت / احتقانا باللغات / وغمزة
وحتى لو فقدنا فيك هذا الرأس يبقى الحب
بالعين / يبقى الحب ، يبقى الحب ، يبقى الحب .

ـ 8 ـ

انتم يا من تستوطنكم تخطيطات الفارابي
يا فرسان الكلمات المدهونة بالزيت
انا نكتشف الآن عصورا أخرى تطلع من جلباب الصمت
كي تهب الابكم حنجرة لا يسكنها السياف
انا نكتشف الآن رجولتنا في رائحة الابطين
في الرأس اللاهث فـوق الاكتاف
يكفينا ان الحرف الصادق
مخلوق من مخلوقات العرق المالح
ولذلك يرفض أن يتشكل في حنجرة الاجلاف .

دمشـــق في المــدار الخفــي

عـلال الــحـجــام

ـ 1 ـ

ارقصي ما تشائين في بئر دمعك يا حلوة الطرف عارية
واخلعي عنك كل البراقع ، كل المساحيق
أقنعة الزيف في سمر الصيف
لم تعد اللحظة الستريبية مخمورة بكؤوس الزمان القديم .
أنا أعرف من عمق جرحي كتاب جراحك ، اتقن ـ ترحا ـ
قراءة ما خططته الدموع على الصفحات

و اتقن صوغ القيود سيوفا
وسبك الدموع ارتعاش انتصار على صهوة الفرحات
و لكن بيني وبينك غابات بين ، وسفرة نــار
تهشمني في الفيافي الموات
وهكذا كتابك لي قدس ، و سلام على وجدك المستهام
وسنبلــة في الحقــول التــي لا تنــام
لحبرون تصهر قيدا بنار هواها
وتمشي على شوك غدر السنين الطويلة
لبيروت تحمل من دمها الرغيثا وخاتم عشق براها
وتنفث في ليلها والدخان المهيض ونقع الرصاص الليالي الجميله
ـ فكيف يخــون المتيــم قلبــه ؟
ـ وكيف يساقي دما فيه بعض مناه ، ويغتال ربه ؟
ـ وان كان ، كيف يكون نزيف الجراح ، و لون الجراح
اذا امتزج الدمع بالدمع ، و اغرورقت بدماء العشيقين عينا الصباح ؟
ـ وكيف يكون الحبيب خناجر غدر وغابة مكر
و حبرون قلب وراء ستار الخيانة ينزع من صدره
ويسعى على دمه هائما في الطريق على وجهه في يديه
المفاتيــح نار هوى ثم يجرى

و تجرى الدقائق نازفة روحها في الشوارع
عبر الشواطيء أنشودة لا تمــوت
و لا يحتسي خمرها في سنين المذلة ثغر السكوت.

ـ 2 ـ

وها أنت مزهوة باللقاء الحزين على ساحة الموت كي لا تموتي
فهل ستكونين مقبرة و الاحبة بوابة و شواهد
وكل عشيق يهيم بنارك يمسي شرائح مختارة في الموائد
ومن ينصت الصرخات سوى القلب ، آه ، وصوت الرصاص دخان
وبرق يهد النهار بسيف الدمار على الشرفـــات
فكوني زلازل ان كان لا بد أن تقتلي موتك الابدية
كوني قنابــل تنسف حزنــك
كونـي دمارا ، وكوني انتصارا يشقان مسلك عزك
عبــر جبــال المحــال ...
ألا أيها البحر كن منهلا في سنين الظلام
و رو زهور الشوارع ، قبل جذور الصنوبر كن كوثرى
دماء عروق ، هواء غريق ، ونســم ســلام
بدا وتولــى
و لتكن و لتكن ... ان ملحك أحلى .. !

ـ 3 ـ

و قادمة من حريق الحدائق ، تنفض عنها رماد الكتائب
تقسم أن هواها حياة طويلــة
ونبع يصارع قحطه في ظلمات المصائب يسقي السهول الجميلة
تردت مواعدها في زحام الشوارع ، غــر المرائع
تحمل للغرباء المناشير ســرا
وتحمل للتعساء القيمين في ليلها حقنــا ت
تثيــر الحمية كان يصادرها المنع دهــرا
فأضحت رياحــا وبحــرا
وأضحت مواعدها في جفون دمشق الحريقة نورا ونارا
تخطط بالنار عقــد المحبة جهرا .. !
هو الجرح يخبرها اليوم ان شقيقتها في الظلام على موعد معها
قلبها في التراب عروق تساقيه حب السنين
و نصل رماح تصيد عيون الصباح
خيــام يزنرها الليل تدرسها الخيــل

اكواخ قهر تداعت على أهلهـا
غدا تسعينا في دياره يحيا غريبا ، فينتشر الموكب المتحرق
في ظلمـة الكهـــف ، تلـك طعـون الغـريـــب
وهذى طعون الحبيب .
و يختمر الحزن و انكون صوتا من العمق يعلو :
هو السيف أعرف معدنه الامريكي قد شجه دم كل أبي
وها هو ساعتها في فؤادى يغرسه القاتل العربي .
هو في ساحة القتل سياف سيده
و في نـدوات الســلام
يدبر خطبته في فتوحات حرب الكـلام :
تبارك للحب عز التـراب
لتحيـا زهـور القبـور
أوه ... وتحيا جسور العبور
ويحيا الهواء ، ويحيا اليباب .... ،

ـ 4 ـ

دمشق أناديك ثائرة في الكهوف
وظهرى وصدرى على نطع فجرى
مذابح تولم فيها السيوف
فكونــي ضيــاء
لنا صلة تتوهج في العيد حين يعود الوليد
تكسر ما بيننــا مـن جبــال رفـات
حيـــن تغفـو الحيـــاة.
فينتصب الجسر شهما يسافر فينا سواقي دماء
تلون بالعـز خـد الخلـود .
وأنت على العهد مضغوطة في أسارى ،
أقرا عبر سطور جراحي التي خططتها جمار الرماح
(بانك معشوقة وعشيقه)
وانك سيف المودة يغتاله الفارس الخشبي
فينسى طريقه .

من صفات الشرق على عهد الاحمرار

محمد بنيس

ـ 1 ـ

يمدون لي صونتهم من رماد المدينة من ينتشهي نداءه في الصحن ؟ ينتشرون على كتفي بيارق تفتح اغنية من مواقفهم رقعة في اتجاه العيون اليهم نطير بنا الرجل حافية يقراون الحجارة بالتل يقتسمون شهادتهم وخنادقهم وقفت فجأة تحتمي بالفضاء هي الارض واسعة يصحبون الشوارع مثقلة بالغبار نشيد تمسك بالكف ها عمر بعمامته في اخضرار الرياح وتسكننا نخلة بانتظام الرصاص نعد شهيدا وتعلو الشهادة خفق النشيد . شهيد . صلاة الجنازة قد اجلت للبلاد البعيدة من يبعه الآن عنها ؟

نهرب في سلة التمر اعيننا نتهيأ للوصل بيروت عند الصباح استفاقت على وقع مطهرها فتدلت جيوبا وقامت خيام على التل تسمو خفافا تسرب منها يد ويد والرصاص يؤلف بين جهات التراب ويعطي لرسم الرياح مصبا يطل على النيل نوما ويصحو على بردى وردة ويمازج بين سبو والفرات شهيد يخيط اصابعه بالتراب يفك حزام العبارة تسكن يافا اليه تالق خيطا وخلف دربا تعدد موته عند تخوم الحجاز ووجدة خالط في سره لغة تنتهجى النداء وترحل في سعة المعجزة .

ـ 2 ـ

رأيت دمشق تجرفها فلول النار لم تكذب عيوني ها هي الاسماء تكشف عن سلالتها رأيت دمشق تهوى في بقاع

الأقهر قلت الآن يهوى نصف هـذا الشرق ينحـل البريـــق
وتصدق الرؤيا رأيت دمشق طوقها العساكر حولوا أسوارهـا
بابا مشرعة على بردى فجئت بما تحصن من حنايـا الصـوت
ناديت الشبابيك ارتميت على سواقـي المـــاء يتبعنــــي
البكاء رجوتها بالله لم تسمع لصائحة تعالـت مـن بـــلاد
الغرب طفت بها رأيت دمشق غازيـة ومـا كذبت عيونـــي
هاجرتها الكف قلت الآن يصعد من سلالتنـا الغـزاة
تعلقـت
قدمي بتل الزعتر الممهور في بيروت وارتطمت حكايـا الامـس
بالبارود تساقطت عند الخروج ثغور أرض الشـام واحـــدة
فواحدة حضرت صلاتهـا ظهرا بعين الشـق بالبيضــاء مـا
فرطت في أهلي ولا احتلت غيـرهـم الحروف ثـــم سقطـت
ثانية وفي صدرى مقدمة رثيـت بهـا صديقـا ظـل يهجـس
بـــي على بعد ليـورق صوتنـا فـي السـر والنجـوى .

ـ 3 ـ

شدني عمر اليه وأيقظ المنشور في كتفـي وسمـي برزخـــا
وجهي وما ان قمت خاطبني بقامته وسمرته وعين لم ترافـق
غير أهل الحق في الاسرار جهـرا أقبـل الاحبـاب واكتملـت
شروط الحضـرة التفتت الـى يـد يظـل الـريف يعمرهـــا
وغسان على سيارة بعد النجاة بصحبة المهـدى مـن قـــال
ان صديقنا عبد اللطيف يفـر من قضبانـه صحـوا ويرحـل
راكبا ظهر البراق ليلتقي غـب المغيـب بثلـة الاحياء مـــن
شعبي لعل الحضرة الكبرى تتم اليـوم فـي كهف تبـــارك
عمقه ومحيطه عمر يرافقنـي وفـي قلبـــي توهـج صوتــه
قوسا يفيض مساحة حمـراء أوصانـي بأحبابـي ولمـــــا
هـم كفي بالسقوط ترجلت قسماته وأعاد لي صوتي وجملني
ورافقني الى صحوى .

ـ 4 ـ

تكدست الشوارع لـم يعـد فصـل
وجدت النور يسبقني ويركض بـي
هنا قد حلت البيضاء في بيروت
وتم ظهور عكا في أزقة فاس وانفجرت على اعتابها الكلمات
فكيف نقول بالفصل الذى عجت به سوق السماسرة اللصوص

وكيف ترف في بغداد اجنحة ولا تسمى للقياها وتبصر اسمك العربي يذبح ترفع الاشلاء نازفة على طلق الرصاص وتعرض الامعاء مفخرة من الشباك والاموات يمنع دفنها لم تبق غير فلول رجع القصف تخرق ما تبقى من تباريح الهواء الآن كيف تنام تسترخي أبو رقراق يجري باتجاه حبال هذا الشنق في الخرطوم يطلع من متاه الصمت والنسيان فاتحة مجلجلة ترسب في مفازتها خطوط شهادة القتل الذي سوى بلاد الشام مقبرة وسمى كل رأس عانقته الارض زندقة

أحبك عند تسميتي

وها عمر بتل

الزعتر الوردي يصحب فيلق العمال يصرخ في مقدمة الرجال تقدموا فتقدموا ثبتت شهادتهم وهذا الاسم يجمعنا جناحا ريشه ماء

لعل القتل حين يقوم أو تغشى الصدور دوائر السفك العديدة تنهض الذكرى وتاسر في مراكبها عيونا سافرت واستنفرت شوقا اليكم أيها الاحياء لا نبكي سقوط التل في البيضاء .

ـ 5 ـ

وارتب الاعضاء اجمعها اضمدها لارميها مع الاحباب في نفق تفتح من قرون الذبح واختمرت به خيل الصعاليك ارتويت به ارتميت مع الذين اتوا ببرنوس يؤلف بينهم لون العمامة والتراب تسابقت عرباتنا وتقدمت فالحرب قائمة على شبرين من قدمي تمتد من رأس الخليج وتفرغ البارود في بيروت كل النوافذ نخلة ترتج فيك التهاب نخاعي الشوكي هذا الرأس يركب صحوة اللقيا تدلت من أصابعنا دوالي الرعب تقذف كتلة العين التي انفجرت تشهينا مقدمة من الاصوات منتصبة

بيروت يا بيروت يا بيروت
علمتنا الانسان ينشر درعه المغلول حبا او يموت
جمعت فيك ظفار والخرطوم
نصبت يافا شاهدا
واوت اليك حمامة من مارس الموشوم

ويشدني غمـر الصـدى
يغشى محيط الاذن يرحل في المدى
في البـدء يلفـح جلـدى المتشقـق الاليـاف
تدخـل في مـدار الفصـل ينهشنـي تـوالـي
الصوت يقترب العظـام تحس حـد المـوت
والموسى تريـد الصـوت يحفـر في سطـوح
الكلس مجراه الاليـف ويحتمـي بالقشـرة
السفلـى يفـرخ فـي منـم الصلـب حمـى
الوصـل يعلونـي هديـر جامـح
ارضي
تفسخني المسافة
تعبـر الانـواء جمجمتـي وتكبـر في التراب مساحة حمـراء تسطع بالورود تلف وجهي زغردات الفتـح تحملنـي سمعـت عظامه تهوى غماما فاجانني غربة عمـر علـى ارض وغسان على أرض تجاوبت الشهادة هـل يظـن المـوت أنك ترحـل حل فينا السر أنت التل في البيضاء أنـت التـل في بيـروت خاطبني بقامته وسمرته وعين لم ترافق غيـر أهـل الحـق في الاسرار غادر قبره بعمامة خضـراء جملنـي وصـاحبنـي الـى بيـروت .

الهجرة الى المدن السفلى
شعـر
عبد الله راجع

العيـون الـزجـاجـيـة

محمـد الاشعـرى

اللـوحـة الأولـى :

الجـوقـة : عـاش العلـم الـوطنـي
عـاش البـرلمـان
عـاش البحـر

اللغـوي : عاش بعيش فعل ثلاثي مبني للمجهول وعلامة جهله القتل المتجول في بيروت

الشـاعـر : أقف الآن على مفترق شراييني
أدخـل دائـرة الأمـن
أو دائـرة التوقـع
في مكـان مـا
هناك شريـان ينـزف
ومـن نوهـة الثقـب
يدخلني امتقاع الموت
(يتحرك بخطى بطيئة)
يدهشني أن تتحرك قدماي
ما الذي يربط بين عروق الدم المدبوغة
وشرايين المـخ المتوهج
ما عيناي الآسنتـان
يتقعر فيهما الحلم .. الموت
تتراقص أعمدة الدخـان
يتآكل وجـه قـروي

الطبيـب : (يفاجأ الشاعر يقبض على رأسه بكلتا يديه يفحص عينيه جيدا)
لقد توقف رمشاك عن الحركة وبؤبؤ عينك اليسرى تجمد في دائرته و ...
(يقاطعـه الشاعـر)
ومـا الحـل ؟

الطبيـب : (يفكـر)
آه .. يجب أن يتوقف بصرك (بلهجة جدية)
يؤسفني أن أعلن لك امام هؤلاء المتفرجين المعجبين بعينيك انه لا بد من ان تفقد بصـرك

المتفرجون : اوه .. اوه .. اوه ... , !

المتفرج : (بصوت تعيس)

واذا توقف عن المشي تقطع رجلاه ؟

الطبيب : نعم يا سيدي

المتفرج : واذا توقف عن الكلام يقطع لسانه

الطبيب : نعم يا سيدي فالانسان السوي يجب ان يطلق ساقيه للريح .. ويبتسم .. ويغني بصوت رائق عذب ولو كانت حنجرته يتكدس بها الدمع والقيء ..

المتفرج : (دائما بصوت تعيس)

واذا توقف نحن ... (يحرك نصفه الاسفل) يقطع ...

يقاطعه الطبيب :

يقطع يقطع يا سيدي

المتفرج : (يضحك ضحكة بريئة)

هذا عكس ما كان يحدث تماما

الطبيب : نعود لقضية البصر .. أيها السيد انت ماذا تشتغل ؟

الشاعر : شاعر

اللغوي : من شعر يشعر وهو فعل ثلاثي مبني للمجهول وعلامة جهله القتل المتجول في بيروت

الطبيب : تقول شاعر .. حسنا اسمع أيها الشاعر

لنتصور أن الأشياء فضيعة في هذا الآن .. ولنتصور أن الوضع ماساوي جدا ، لنتصور فقط ، فأنت سترى هذه الفضاعة وهذه المأساوية بعين لا ترف وقد تدخل هذه الأشياء التعيسة مخك فتسبب لك فيخزيف دماغي

الشاعر : وما الحل أيها الطبيب ؟

الطبيب : تقتلع عينيك

الشاعر (جزعا) : آه

الطبيب : لا تجزع يا سيدي ، ان الشاعر ، الشاعر الحقيقي أقصد كيفما كان شعره ، نحيلا ، سمينا ، رشيقا ، ثقيلا ، أحمرا ، أزرقا لا بد ان يكون جميلا ، جميلا كسيدنا يوسف .. أنظر منذ أن تسلطت على الشعر جمهرة المشوهين والمعتوهين لم نعد نسمع سوى النباح والعويل وكيل الشتائم والدعوة الى الثورة .. الفرجة في الشعر الحقيقي

اللغوي : وأجدادنا وحدهم أدركوا ذلك

يقترب الطبيب واللغوي هذا الأخير يوجه المشهد

اللغوي : هكذا .. أرسم كيف نكون الفرجة (يعلق في عنق الطبيب طرف الستار وفي عنقه الطرف الآخر يجثوان متباعدين في مواجهة الجمهور تتشكل وراءهما جوقة تغني وترقص يعلو فوق أصواتها صوت ينشد :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل . بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها

تتدخل جوقة اخرى من وسط الجمهور .. تستمر قليلا بينما تنسحب الجوقة الاولى وفي هذه الاثناء يمر بعرض الخشبة شخصان متكرشان يدخنان ويتبادلان حديثا غير مسموع .. يقف الطبيب واللغوي ويتحركان بطريقة تجعل الستار يحجب الشخصين المذكورين حتى يختفيان

تهدأ الضجة

الطبيب : نعود لقضية البصر

اذن ايها الشاعر انا أفهم هذه الأشياء جيدا (مبتسما)
اشتغلت في عشرين بلاط عربي واكتسبت جماليات لا حصر لها وحيث أن وجهك الجميل لا بد له من عينين جميلتين فسأركب في محجريك عينين زجاجيتين من اختيارك

الشاعر : ولماذا من اختياري .. أليس الأمر قسرا

اللغوي : لغويا المسألة تدعى القسر الاختياري وهي لا تختلف عن الاختيار الحر الا بكونها قسرية

الشاعر : ايها الطبيب .. لقد طفت اليوم شوارع المدينة شارعا فشارعا ودخلت الكثير من البيوت وطفت بالكثير من الأزقة وفجأة كانما امتد سلك حاد لكلتا عيني غير أني رأيت أشياء كثيرة

يلتفت الطبيب للغوي

الطبيب : ماذا تعني رأى هذه

اللغوي : انها فعل رباعي ، ألا ترى انه حزين جدا ، والرؤية التي تؤلم هي بالتأكيد رباعية الأبعاد

الشاعر : غير أني رأيت أشياء كثيرة

يضطرب الرجلان يجمعان اشياءهما من فوق الخشبة بسرعة وهما يرددان :
لقد رأى أشياء كثيرة .. يخرجان
يعود الطبيب كأنه نسي شيئا يصرخ في وجه الجمهور :
لقد رأى أشياء كثيرة ..
ـ تظلم الخشبة ـ

اللوحة الثانية :

في وسط الخشبة طاولة بيضاء مستديرة تتدلى منها بعض الحبال . كراسي دائرية صغيرة حول الطاولة . يعمر من بداية الحوار الى آخر اللوحة (باستثناء المقاطع التي يؤديها الشاعر ضوء أزرق يجعل الخشبة شبيهة بكهف .
يسقط من حين لآخر بعض الاشلاء والعظام من هيكل بشري متفكك .. الممثلون لا يعيرون أي اهتمام لذلك

اللغوي : الحرف الثلاثون تدربوا على الحرف الثلاثين
(يطوف الخشبة مستعرضا أوراقا كبيرة) الحرف الثلاثون .. تدربوا على الحرف الثلاثين

الممثل 1 : ستغرقون اللغة في وحل الحروف المعجونة

اللغوي : كانت اللغة حجما سديميا من الجنون واللذة

الممثل 2 : كانت كلاما

اللغوي : (غاضبا) :
كانت كل شيء لانها كانت تجعل الانسان يحتفظ بقامته المديدة هكذا (يقف ساكنا كتمثال)
بعد فترة صمت
لا بد من ادخال حرف يستفز اللغة يدخل الى جسمها الحمى والاضطراب والتقيح يوقفها عن هذا الزحف المعتوه

الشاعر : ثم ماذا بعد

اللغوي : اللغة مرآة لما يجري في أمخاخ الناس الا ترى اننا نعرض انفسنا للانقراض ؟

الممثل 3 : ونعرض انفسنا للولادة الجديدة .. لكل حسب لغته ...

الشاعر : زمنا كنت احلم أن تنبت الوردة في جسم الصخر
كانت حبيبتي تملك وجها أطلسيا عبقا

وكنت استشعر انتمائي الى عينيها
اعيد تركيب أجزائي على جبينها الفضي
آه كم حملقت في العالـم
من شغفــي بــه
اسقطت من دواخلي عليه
الف لــون بنفسجـي
قلت لن يستمر قبــح الاشياء
أطول من زمن التعفن
ثم تظهر تحت قشرة الجرح
كسـرة الخبـز
وانبجاس التوقــع
أيها العالم أقول لك الآن
باسـم الحـب باسـم البشـر
لـن تعمـر طـويلا هكذا

الممثل 1 : هل رأيت شيئـا ؟

الـشـاعـر : رأيت أشياء كثيـرة ..

اللغــوي : الحروف التي تسكنك تريك الأشياء منكسرة تخلق في داخلك عالمـا مرعبـا يطفح بالنتن والجثث .. (غاضبا) هل تحبل بشيء آخر غير الرعب ؟

الـشـاعـر : يدخل الحرف ذاكرتي عبر ندوب الزمن المتوحش
يخــرج عبــر نزيفـي
أتلقفه من عجلات سيارات القتلـة
يصهـل تحتــي فــرسا
يــوقفنــي الحلــم
تتكدس اشرعتي على حافة ميناء مهجور
اما أن اغمس حرفي في الثلــج
أو اغرسه في دملي المتقيح .
انــي المــح وجهيــن :
وجــه حبيبتــي المجــذور
ووجههـا الــذي سيـأتـي
(ينسحب الشاعر)

الممثل 1 : ساحدثكم عن هذا الشاعر (يتقدم نحو الجمهور)
كثيرون اعتقدوا أن سلمان بن محمد العاشق رجل درس علوم اللغة والفقـه والسيرة وتتلمذ على مشايخ زمانه وكان شاعرا مجيدا . انما الحقيقة انه في يوم من ايام الخليفة « سليمان فرنجية » كان صاحبنا يجلس في شارع مكتظ ويطعم القطط الجائعة من لحمه ويغني ، وفجأة سمعت لعلعة الرصاص وفرقعة القنابل وزغاريد النساء ، فقفزت بسمة نحيلة الى شفتي سلمـان رفرف في صدره طائر أخضر الجناحين ثم هبط المساء رويدا رويدا على جسد المدينة وأطلت السنة المصابيح من شوارعها المخدرة فالتفتت القطط الى بعضها دامعة العينين : قتل سلمان العاشق

الممثــل 2 : قتل هذا صحيح ذلك سلمان أما هذا فلا ..

الممثــل 3 : كلهم يموتون في شارع مكتظ .. ويظهرون فوق الخشبة

اللغــوي : (غاضبا) تدربوا على الحرف الثلاثين

الممثــل 2 : هل انت متفق مع الشاعر ؟

اللغــوي : لست متفقا مع أحد (بصوت عال) يجب ان يشهد الجميع أنني لست متفقا احـد .

الممثل 1 : سأكمل حديثي عن هذا الشاعر
كانت له صفات غريبة ، من ذلك مثلا انه عندما يلتقي بك يحدق في عينيك بشكل نهم كأنما يبحث فيهما عن شيء ضائع ، فاذا انصرف فمعنى ذلك ان عينيك مليئتان بالطين والحجارة

الممثــل 2 : (يقترب هو الآخر من الجمهور ويشير اليهم بيده)
ارأيت كيف تتمطط آذانهم لاحتواء بقايا سلمان المتناثرة
آه متى يصبح الشعاع الواحد أشعة ..
(يلتفت نحو الجمهور)
أنتم من تتسقطون أخبار الناس من منكم يصدق ان سلمان العاشق ...

(يقاطعه الشاعر .. وهو متكور في ركن قصي من الخشبة)

الـشـاعـر : استطيع الكشف عن الأزمنة الحاضرة
أزمنة الواد واستراق السمع من خلف شقوق الأبواب
وها أنذا اذ تسبقني عيناي نحو الزمن القـادم
اعرف كم هو رائع وطن الغـد
واعرف كم هو جميل محيا الأطفال
اذ يولدون عن طواعيـة
انا المقتول في مفازات الخوف والضغينة
تحت أعشـاب الوطن المتناقـض
أقول : لمحت في عيني طائر يسابق الريح والمطر
رأيت قمرا يمشي على كتفي مقاتل
وخيط شمس ملتف على عمامة حصاد
منفت : هازمن الخلق والجبين الصافي
هازمن الخبـز الطيب

الممثــل 2 : كنت أقول : من منكم يصدق أن سلمان العاشق واحد منا .. مثلنا تماما يحب الرغيف الساخن وقهوة الصباح المرة ويشتهي امرأة في حجم خمسة قرون من الكبت والعادة السرية
. ومع ذلك فأن نتحدث عنه فكأنما نتحدث عن رأس الغول

الممثــل 3 : هناك شيء يفلت من ادراكي كما يفلت الشعاع من قبضة اليد .. كــل هــذه العيون المفتوحة على مصراعيها الى اين تؤدي ؟

الممثل 1 : الى رحى تطحن كل شيء ، الابر الأسلاك الدم الهياكل البشرية كل شيء يخرج برازا مسالما وديعا كقطعة اسفنج

اللغــــوي : (من مكانه المليء بالاوراق والقصاصات)
هل انت متفق مع الشاعر ؟

الممثل 1 : وماذا تعتقد انه قال

اللغــــوي : قال كلاما كثيرا وأن يقول الانسان كلاما كثيرا فمعنى ذلك انــه ضـد شيء ما ... هل أنت متفق مع الشاعر ؟

(في هذه الأثناء تسقط بعض العظام والاشلاء)

يدخل الخشبة شخص مضطرب

الـرجــل : من منكم يعرف الشاعر سلمان ؟
(يتحلق الممثلون حوله)

الـرجــل : رأيته يطوف الشارع واجما وفجأة صعد الى منصة شرطي المرور ، اخذ

في خلع ملابسه قطعة قطعة حتى أصبح عاريا تماما ثم صرخ باعلى صوته :
يـا نـاس
استدعيكم لمأدبة التآمـر
الضحايـا جـاهـزة
والسيوف استلت من اغمادها
وحبيبتي هربت من سجنها المسور
قد تكون الآن فوق غصن شجرة باردة
أو في خيمة جانبية ينعق فيها الموت
لا تخدعـوا
نشرات الاخبار مـزورة
لن تسقط بعض الامطار على جسد الأطلس
والريح لن تكون شرقية كما قبل
يـا نـاس
استـدعيكـم
ها انذا سأقول الأشياء المخبوءة في ...؟
(يسكت الرجل)

الممثل 1 : مـاذا قـال اذن ؟

الممثـل 2 : هل قال كل شيء ؟

الممثـل 3 : هل تجمهر النـاس ؟

الـرجـل : لم يقل شيئا (بعد فترة صمت) قتل سلمان العاشق

الممثل 1 : (منفعلا) قتل .. واذن يصبح القتل دعابة .. مجرد دعابة يقتل .. يعود ،، يقتـ
ثم ماذا بعد .. هل سنظل ندفنه ثم تستخرجه كالكنز
(اللغوي يضحك طويلا يجمع أوراقه وقصاصاته وهو يقهقه قبل أن ينسحب من الخشبه يتوقف فجأة عن الضحك)

اللغـوي : كل شيء هادئ .. كل شيء على ما يرام

الممثل 1 : (يتقدم نحو الجمهور)
الحكاية كلها تتلخص في هذه القدرة العجيبة التي يمتلكها سلمان على تعرية العالم حتى النخاع واعادة تركيبه من جديد .. وأنا أعلن لكم بدون أي مركب عظمة ودون أية رغبة مسبقة في الموت على منصة شرطي المرور انني متفق مـع الشاعـر .

تـظـلـم الـخـشـبـة

اللوحـة الثـالـثـة :

تضاف الى الديكور السابق منصة شرطي المرور يجلس عليها تمثال حديدي بشـع .
ضوءان على جانبي الخشبة يشتعل الأخضر يدور الممثلون حـول الطاولـة البيضاء .. يشتعل الأحمر يتوقفون ويتكلم الشاعر

الـشـاعـر : هيهات تخرج السلحفاة من قشرتها
هيهات يخرج الشعاع من مداره
أخـرج من جلدي
لست عرافا محنطا بالبخور والتمائم
لست نبيـا
وان انشـق القمـر
انما فتحت عيني على جثة مدماة

قلت مر الغـزاة مـن هنـا
مـر التـتـر
وانتفضـت
ملء خياشمي النتن وتكلسات التنفس
قالت الجثـة اقتـرب
كنـت تعيسـا
وقالت الجثـة اقتـرب
تشابكـت يـدانـا
احسست أنني أحبهـا
أحبها حتى التمـزق
قلت مـن أنـت ؟ !
ها انا يفصلني عنك الحلـم المراهـق
تفصلني عنك توقعاتي اللاهثـة
غيـر أنـي أحبـك
قالت الجثـة اقتـرب
صـرخـت
هـل انـت هـل أنـت
هـل انت وطنـي ؟ !
(يشتعل الضوء الأخضر يدور الممثلون حول الطاولة وهم يهمهمون بكلمـات
غيـر مفهومة)
الضوء الأحمـر
الـشـاعـر : عدت مـن طريـق الـولادة
دخلت الرحم ثـانيـة
تسللت عبـر الصلب والترائب
قلـت أرجـع
أتجول بحـر هـذا المسار الأخـرق
من كونني نطفة تحبل بالهزيمـة
وجـدت الأمـراء
يتبادلون الجماجم والنهود المعلبـة
وجدت خيمة .. سيفا .. محبرة متشققة
حملقت في جذوع النخل المثقوبة بالرصاص
يـا بلـح الشـرق
انهـم يقتلـون المـاء
فامتص ريقك المخبوء واصعد
اني أراهم يكنسون الأرض كما تكنس العناكيب
يشترون الأمن بالزغاريد والدمـوع
يفرشون القبـور للاطفـال
ثـم مـاذا بعـد ؟
(الضوء الأخضر الممثلون يدورون حول المائدة)
الضـوء الاحمـر
الـشـاعـر : وقفـت فجـأة
فكـرت :
محمـولا علـى النعـش

مغروسا في الطين المبتل بالدم
أو مجرورا من أذني لسـوق النخـاسـة
من يخسر في النهـايـة وجهـي
مـن يلفظنـي كالنـواة
سوى هـذه الأرض التـي تمـوت
اذن فلأنق نفسي خارج الدائـرة
فلادخل منطقة الدم والصديد المتحجـر
يا بلـح الشـرق
انهـم يقتلـون المـاء
فامتص ريقك الخبوء واصمد
(تتوقف عملية الاضاءة بالاخضر والاحمر .. يجلس الممثلون ينسحب الشاعر الى اقصى الخشبة)

اللغـــوي : الحرف الثلاثـون .. الحرف الثلاثون .. تدربوا على الحرف الثلاثين

الممثـل 2 : اخرس أيها الزنديق .. الحرف الثلاثون .. الحرف الثلاثون .. حتى متى تخلق اللغة الوهم .. الوهم اللغة .

اللغـــوي : لماذا الغضب يا سيدي لست ضد اللغة ولا ضد الشعر ولا ضد أي شيء محدد ..

الممثـل 2 : ولست متفقا على شيء محدد .. وكل هذا لا يمنع من أنك ضدنا (يجمع اللغوي اوراقه وقصاصاته ينسحب مضطربا الى الخلف)

اللغـــوي : ولا ضـدكـم أيضـا
(الممثل 2 يضحك عاليـا)

الممثـل 2 : أرأيتم كيف ترتعد فرائص هذه الكتلة المهترئة .. ومع ذلك فهو الذي يعطي الأوامر (بصوت عال وقد اقترب منه أكثر) انت تمثل من ؟
اللغة .. اللغة وحدها هل يغضبك هذا حقـا

الممثـل 3 : لغـة مـن ؟
(يتشجع اللغوي فجأة)

اللغـــوي : لغة الجماهير المسحوقـة
(يدير ظهره للجمهور بينما يغرق الممثلون في الضحك)
تسقط بعض الأشلاء والعظام .. فترة صمت

الممثـل 2 : ستنتهي الجثة حتما ، انها تتآكل تتفضم .. يجب أن نوقف هذا الموت .

الممثـل 3 : من أين المرور الى الجثة

الممثل 1 : (كأنه يغني) قف على ساعدي
دع قدمي تنغرس في ظهرك
الشعـاع ليس بعيـدا
السجن ليس أكبـر مـن حجـم العيـن

الممثـل 3 : (بصوت عال) قلت من أين المرور الى الجثة

الممثل 1 : من خلال جثثنا .. هي التي قالت لسلمان اقترب

الممثـل 2 : لكن كل مرة أفتح فيها عيني
اجـد يـدا معلقـة
أو غصنـا ميتـا
أو جـدارا يتساقـط

الممثـل 3 : هناك وباء يسكن دواخلنا كالعنكبوت

الممثـل 2 : نحـن نـدور يـا صديقـي
ندور .. انها الدوامة
والرحى تطحـن

والصوت المسنون ينتحب :

هـل انـت هـل انـت

هل انـت وطنـي

وما نحن وصلنا مرحلة التقيؤ

الجثـة : (صوت نسوي)

افترض أن كل الأبواب موصدة

وكل الطرق لا تؤدي الا ضدي

رحمي تعفن من طول الاخصاب

وما تلتقي فيه كل النطف المشبوهة

وانـا سقطت

(الممثلون يدورون حول المائدة يرددون بتفاوت في الأصوات والترتيب)

يجـب أن نـوقف هـذا المـوت

يجـب ان نـوقف هـذا المـوت

يجـب ان نـوقف هـذا المـوت ... الخ .

الجثـة : قتلتنـي شبـق الامـراء

قتلتني الشفاه السميكة المدبوغة بالدم

قتلتني الحدود الفاصلة بين أعضائي

واجهض في كـل يـوم مـرة

أحبل .. أجهض أحبل أجهض

افضل ألف مرة ان أصبـح كلبـة

كلبـة تخـرج طفلهـا للعالـم

وتعـوي .

(الممثلون يدورون حول الطاولة يجب ان نـوقف هذا المـوت ..

، ، ، ، ،

، ، ، ، ،

الـشـاعـر : يجب أن نخرج من هـذا الرحـم اللـزج

قبل أن تموت الجثة ونموت فيها

الممثـل 1 : نخـرج أيـن ؟

المشكلة ليست ان تموت أو لا تموت

لكن أن تختار أين يكون مصرعك

الممثـل 3 : فليكن خارج الرحـم

الممثـل 2 : (بغضب) لا .. لن أعطيهم الفرصة لتسمية شهر باسمي ، أو لطبع عشـرا الدواوين باسمي وتمثيل مسرحية (يتلعثم) كهذه باسمي سأموت هنا داخل هذا الرحم المظلم وسط هذه الجثة المدماة

الـشـاعـر : (في حالة انهاك)

من كان يعبد نفسه فانه قد مات .. ومن كان يعبد الجثة فان الجثة لن تمـوت

(تسقط بعض الاشلاء والعظام)

، ، ،

الممثلون يدورون : يجـب ان نوقـف هـذا الموت

، ، ،

تظـلـم الـخـشبـة

اللــــوحــــة الــــرابـعـــــة :

يضاف للديكور السابق جثة مسجاة في أقصى الخشبة يتسلط الضوء عليها وحدها ، تسمع موسيقى ايقاعية يتحرك الممثلون على ايقاعها ببطء وبشكل مواز لتصاعد الضوء .. تسكت الموسيقى عندما يغمر الضوء الخشبة .

الطبيـب : (يتقدم نحو الشاعـر)
أهلا وسهلا .. يخيل الى انني أعرفك

الـشـاعـر : بل أنت تعرفني لقد وعدتني باقتلاع عيني

الطبيـب : آه اتـذكـر .. اتـذكـر

الـشـاعـر : ثـم أرسلـت من يقتلني

الطبيـب : وقتلـت فعـلا

الـشـاعـر : نعـم فعـلا

الطبيـب : وها انت ذا قد رجعت (بعد فترة صمت) القتل أصبح مهمة شاقة ، انها عملية جد معقدة بغض النظر عن جانبها البيولوجي السهل ..
كنت أقول لصديقي اللغوي ان هذه الجثة تتكلم لغة ما .. لغة تنذر بشيء ما .. لغة تحيل بشيء ما والجثة ايضا متفككة ...

الـشـاعـر : (ساخـرا)
بشكـل مـا

الطبيـب : نحن بين اختيارين اما أن ننعش الجثة واما أن ننتهي كلنا

الـشـاعـر : نحن لا نريد ان ننعشها نريد أن نعيد خلقهـا

الطبيـب : (محتدا) اعادة الخلق هذه .. الجملة هذه هي هي السبب سنستمر في التقاتـل من أجلها حتى ننتهـي

الـشـاعـر : عندما يتهشم الشعور بالصيرورة
تحس انك واقف عند حدود التضاءل
متحفز للسقوط من قمة المستحيل
تستخرج عينيك من محجريك
تتلمس النور فيهما والتوقـع
تحس ان لا شيء يجي
لا شيء يحدث
تقول : اذن لا بد أني ركبت الريح
لـم أمتط صهـوة
لـم احمـل سيفـا
لـم امـزق علمـا
يجب اعادة خلـق كـل الأشياء

الطبيـب : انه الظمـأ للـدم

الـشـاعـر : بـل انــه الظمـأ للغـد

اللغــوي : (ملتفتا نحو الجمهور)
ارجو ان لا يساء فهم هذا الحوار .. ليس هناك اختلاف بتاتا . كنت أقول لصديقي الطبيب منذ لحظة ان الجثة التي تتآكل تحت أقدامنا لا بد أن نجد لها مخرجا .. ذلك اننا لا نريد أن نقف على الفراغ .

(ينضم الى جهة الطبيب واللغوي رجل انيق متحذلق)

الـرجـل : استسمح السيد اللغوي (مبتسما) ربما حال تكويني التقنـي دون امكانيـة تدخلي في هذا الموضوع البعيد جدا عـن الأرقـام والخطـوط والمنعرجـات والمقاييس (يقهقه طويلا .. فجأة يأخذ شكلا جديا) انما استطيع أن أؤ..

أن هناك أكثر من وصفة لانقاذ الجثة ، ثم ان الأهم الأعظم الآن هو الابقاء عليها

الممثل 2 : (يقفز من مكانه غاضبا مشيرا للجثة) هكذا ؟

اللغوي : ان الجثة ليست مهمة في حد ذاتها .. المهم نحن .. الا تحسون بخطر ما

الممثل الشاعر يا امنا .. يا انت يا مقصوصة الظفائر
يا مقطوعة الاصابع
ذاتي اليك عبر الياف المشانق
ذاتي اليك عبر غرف التحقيق الرمادية
ذاتي اليك عبر تاريخ مطعون
تشربنا الطريق أسماء .. حكايات أو دما
لكننا نعود
نمتطي وجودنا
نسرج جوعنا
تزرعنا الريح فيك نطفة مضرجة

« اعـادة »

اللغوي : سيستمر الهراء دائما وتبقى الحقيقة انكم عاجزون .. قل لي أيها الشاعر هؤلاء، (يشير الى الممثلين) من منهم يستطيع أن يهب لغة حقيقية لهذه الجثة المدماة .. من منهم يستطيع رد شلو واحد مما يقطع منها يوميا ؟

الممثل 2 : نحن أبناؤها ونحن أشلاؤها المتساقطون

الممثل 3 : لنضع حدا لهذا الاجترار (تتساقط الاشلاء والعظام يتجه طابور من ناحية القاعة نحو الخشبة يتهافتون على جمع العظام والاشلاء الممثلون وافراد الطابور يحيطون بالجثة .. الطبيب واللغوي يقفان بجانب الطاولة البيضاء . يتشكل مشهد حركي حول الجثة بمساعدة الضوء والموسيقى)

اللغوي : دع الأمور تسير كما شاءت لها المقادير المجيء قبل الوقت كالمجيء بعد الوقت، أنظر كيف يغلي العالم .. هكذا أحسن صفق لهم يا عزيزي صفق .. يجب ان لا يتوقفوا قبل أن نريد ذلك ونقرره ونخططه ونرضاه ..
(يمر الممثل 2 قرب الطبيب يمسك به هذا الأخير)

الطبيب : انكـم تبشعون العالم

الممثل 2 : لسنا جوقة من المتعفنين

اللغوي : أنتم كذلك والله

الممثل 2 : أخرس أيها المتحذلق .. انت ممن تتكلم كانك تمتلك مفاتيح الدنيا السبعة هل حصل لك مرة أن احببت

اللغوي : أن أحببت ؟ وما علاقة الحب بالموضوع

الممثل 2 : هل تحب الجثة ؟

اللغوي : احتاجها وهذا يكفي

الممثل 2 : هل أحسست مرة بطعم الحريق في حلقك وانت تستمع لنشرة الأخبار

اللغوي : أحس أنني اتتبع الأخبار ، انني معاصر وهذا يكفي

الممثل 2 : هل شعرت مرة برغبة ما تخترقك ، رغبة كالسهم رغبة في التقيؤ في الانكباب على وجهك والالتصاق بالأرض وتقبيلها مضغها ، الاحتكاك بها حتى تقذف
(يضحك الطبيب واللغوي)

اللغوي : انه الجنون .. انه الجنون

الممثل 2 : اذن ماذا تشتغل ؟

(يتحرك الطبيب واللغوي الى خارج الخشبة)

اللغـــوي : (ممسكا بذراع الطبيب)
اصفف الكلام ، أجففه على سطوح المدينة ابيعه معلبا مصبرا .. بالزيت او بالطماطم انني مخلص جدا .. أكره الانكار والتنكر والمنكر والانتكار والتناكر.
(بينما يلتحق الممثل 2 برفاقه تظلم الخشبة)

اللــوحـــة الـخـــامـســـة :

نفس المشهد السابق بعض الممثلين في حالة انهاك قصوى ، وبعضهم ينهار تتداخل بشكل تدريجي أصوات مختلفة (صوت سيـــارة اسعاف .. صفـارة انــذار .. طلقات ...)
يدخل الطبيب واللغوي
الطبيب يمسك بالممثل 3 يقوده الى وسط الخشبة

الطبيــب : يا صديقي .. يجب أن نتكلم نفس اللغة نخلق نفس الحلم .. نــركب نفس الحصان (يلتفت للجمهور) هل تتصورون اننا وحدنا في الخشبة ؟ (انهم مندسون بيننا كالهواء ، وهم

اللغـــوي : هـم .. هذا الضمير الضخم المتنقل في أدمغتنا وجها كرنفاليا بشعا

الطبيــب : وهم أصل البلاء والشر والهوان والنكسة والهزيمة والصدمة والخيمة والطحين والكتائب والجرائد المشبوهة والدم والفيـجوالجوع (ضاغطا على الحروف) والجــوع
(يجري نحو الممثلين) يجب أن نوقف هذه المغامرة
(يستمر الممثلون في التحرك حول الجثة والدوران حولها)
يصرخ الطبيب : انكم تكنسوننا معكم
(يهجم على الخشبة من جهتها اليمنى بعض الجنود يرغمون الممثلين علــى الهدوء ، ويأخذون الممثلين الثلاثة والشاعر يجلسونهم على الكراسي الصغيرة البيضاء حول المائدة البيضاء .. الطبيب يضع على رأسه قبعة عسكرية)

الطبيــب : الطائر لا يحلق بدون أجنحة ، الانسان لا ينبح ، الكلاب لا تقول الشعر ، يجب أن تستمر الأشياء بوجودها الطبيعي ، أن لا تنبت للأزهار نهود شهية ان لا تلبس الحقول اي شيء بلون الدم ، ان تتضاءل الصخور والجبـــال والأزهار ولكن يجب ان تبقى الاشياء بوجودها الطبيعي والعلاقات كما هــي والعيون كما هي وعلى ذكر العيون (متوجها للشاعر)
أزف لك أيها الانسان الطيب بشرى عزيزة .. لقد قررت ان اتركك تتمتــع ببصرك المؤلم .. انظر جيدا لست خائفا ولا خجلا أقتل على مرآى ومسمـع من كل الآلهة أقص الظفائر والنهود وأذوب اللحم على السيقان، اعري الاشجار، امنح البراعم من التجول .. لست جبانا ،، وأنت من تملك العيــن والمــخ والشرايين التي لا ترحم .. حدق طويلا في هذا العالم ،، قل عالم فظيع ،، عالم مخنوق أعوج .. انا (اقصد نحن) نمتلك الابر ودواليب الخيط فلتنفتح الجروح كلها ولتنزف الشرايين كلها .. أيها الجند
(يؤدي الجنود التحية العسكرية)
خيطوا الجروح التي لا تنذر بالانهمار واتركوا الاخرى تنزف حتى تعم صفرة الموت جميع الأركان لا يهم اسم المدينة ، لا يهم اسم الشعب كل جــرح وطن ، وكل وطن يجب أن يدخل حافظتنا كما يدخل السنتيم الحقير في ثقب معطف بال
(يتقدم الى منصة الشرطي)
هذه يجب أن تتخذ مركز الصدارة في الوعي العام
تقدم ، تقدم .. قف ،، قف تأخر تأخر ،،

الشاعر : نزفت عليها مئات المرات لكن لست وحدي

اللغوي : (يكون منهمكا في الكتابة في كراس ضخم)
وحدك أم مع الآخرين المهم اننا نحكم

الشاعر : لكن كنا اتفقنا ان ننقذ الجثة

الطبيب : الجثة انقذت ، أن تبقى كما هي تتسلل بين الأصابع الدقيقة المحلاة بالذهب تدخل الفلايين الفضية وتحترق خير الـ خمرة من أن يعاد تركيبها او على حد تعبيرك يعاد خلقها لكنها لن ترحمكم

الممثل 2 : ولن تستمر هكذا

الطبيب : لست غبيا وحتى أتفادى التكرار من الآن « أنا » هو « نحن » هو الآخرون .. لست غبيا ، تريدون أن تنظفوا رحم الجثة أن تركبوها
واحدا فواحدا لتلد البذلات الزرق والسواعد المتشققة واذن هل بنيتكم أن ينقرض العالم ؟
ماذا تملكون فوق هذه الجثة

الشاعر : نملك تاريخها ونبعها الصافي
نملك لون عينيهـا
حليبها المسـروق
نملك فوقها أديمنـا
نملـك يـومنـا

الممثل 3 : نملك أن نسيل فوقها الدم
أن نموت فوقهـا
(يضحك الطبيب يقترب من اللغوي والجند)

الطبيب : هل نستمر في الهذيان ؟ هل نحتذ فـالسخافات مثلهم ؟
(يلتفت للمتفرجين)
اسمعوا ايها المالكون المتواضعون تملكون الدم والحلم واليوم والغد وآلاف الأشياء الجميلة التي لا تساوي كرة تنيس .. اشهدوا اني املك
(بعد فترة صمت)
أملك الارض .. والانسان ،، والسجن
(يحاول الشاعر والممثلون الوقوف غاضبين)

الطبيب : ايهـا الجنـد !
(الجنود يخرجون السياط، يرغمون الممثلين على الهدوء ثم يذرعون الخشبة جيئة وذهابا بمشية عسكرية)

الطبيب : (محدثا نفسه) اما أن تحكم كل شيء أو لا تحكم شيئا
ثم ما معنى أن يستمر وجع الرأس حتى الأبد
وعلى كل لن نخسر سوى صورنا الجميلة في الصحف
(للشاعر)
العيون التي تفتح على مصراعيها هي العيون التي تؤدي الى المشنقة
الجند يوقفون الممثلين الثلاثة والشاعر يأخذونهم لجانب الخشبة حيث يتدلى من الأعلى حبل مشنقة

الشاعر : لـو تصهل الخيل
تندس حوافرها في الرئات البنفسجية
تزغرد النساء خلف الطوابير المحملة بالرؤوس المقطوعة
يصـرخ : هل أنتم متفقون مع الطبيب ؟

الممثل 2 : أكاد اعتقد أننا جزيرة منسية .. ماذا حدث للجثة ؟

الممثل 1 : كانت وهما .. الجثة نحـن

(الجنود يدفعون بالممثلين نحو الحبل)

الطبيب : يجب ان يتسع الحبل لكل هذه الضوضاء

(يجلس الطبيب واللغوي حول المائدة ، ينضم اليهم بعض الرجال يرتدون ألبسة رسمية. كل من يجلس على المائدة يحمل عينين زجاجيتين كبيرتين بينما تتم عملية الشنق)

يصعد للخشبة واحد من الجمهور :

الرجل : أيها الناس : نزولا عند رغبة المؤلف المتفائل جدا وحيث أن المسألة لا يمكن أن تتم بهذه السهولة (مشيرا الى الخشبة) فانني اقترح عليكم أن ننهي المسرحية ببطولة حنجرية ، نعم ببطولة حنجرية

الرجل والجوقة في وسط الجمهور

يا امنا يا انت يا مقصوصة الظفائر
يا مقطوعة الأصابع
نأتي اليك عبر ألياف المشانق
نأتي اليك عبر تاريخ مطعون
تشربنا الطريق أسماء حكايات أو دما
لكننا نعود
نمتطي وجودنا
نسرج جوعنا
تزرعنا الريح فيك نطفة مضرجة

بينما تتم الاعادة تظلم الخشبة

نهاية

ماي - يونيه 1976

محمد الاشعري

أنياب طويلة في وجه المدينة

قصص قصيرة

مصطفى يعلى

سلسلة دراسات فلسطينية
الصادرة عن مركز الابحاث التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية

1 ـ د. فايز صايغ ، **الاستعمار الصهيوني في فلسطين،** (ع، ان، ف،) 1ر80 درهم
2 ـ عبد الوهاب كيالي ، **الكيبوتز** ، (ع) 3ر60 درهم
3 ـ بسام أبو غزالة ، **الجذور الارهابية لحزب حيروت الاسرائيلي** ، (ع) ـ 3ر60 درهم .
4 ـ ابراهيم العابد ، المابای : **الحزب الحاكم في اسرائيل** ، (ع) 3ر60 درهم
5 ـ د. اسعد رزوق ، نظرة في أحزاب اسرائيل ، (ع ، ال +) 3ر60 درهم
6 ـ ابراهيم العابد ، العنف والسلام : **دراسة في الاستراتيجية الصهيونية** ، (ع + ، ف) 3ر60 درهم
7 ـ د. فايز صايغ ، **الدبلوماسية الصهيونية** ، (ع + ، ان ، ف)3ر60 درهم
8 ـ صبري جريس ، **العرب في اسرائيل** (ج 1) ، (ع +) 3ر60 درهم
9 ـ اسعد عبد الرحمن ، **المنظمة الصهيونية** العالمية ، (ع +) 3ر60 درهم
10 ـ يوسف مروة ، **اخطار التقدم العلمي في اسرائيل** ، (ع) 3ر60 درهم
11 ـ بسام أبو غزالة ، **التخطيط في اسرائيل** ، (ع +) 3ر60 درهم
12 ـ رفيق مطلق ، **اسرائيل قبل العدوان** ، (ع) 3ر60 درهم
13 ـ صبري جريس ، **العرب في اسرائيل** (ج 2) ، (ع) 3ر60 درهم
14/21 ـ صبري جريس ، **العرب في اسرائيل** (ج 1 ، 2) ، (ف) 7ر20 درهم
15 ـ غسان كنفاني ، **في الادب الصهيوني** ، (ع +) 3ر60 درهم
16 ـ مصطفى عبد العزيز ، **التصويت والقوى السياسية في الجمعية العامة للامم المتحدة** ، (ع +) 3ر60 درهم.
17 ـ اديب قعوار ، **المرأة اليهودية في فلسطين المحتلة** ، (ع +) 5ر40 درهم
18 ـ د. صلاح دباغ ، **الاتحاد السوفياتي وقضية فلسطين** (ع +) 3ر60 درهم
19 ـ د. منذر عنبتاوي ، **أضواء على الاعلام الاسرائيلي** ، (ع +) 3ر60 درهم
20 ـ الياس سعد ، **السياحة في اسرائيل** ، (ع) 3ر60 درهم
21 ـ مصطفى عبد العزيز ، **الاقلية اليهودية في الولايات المتحدة** ، (ع +) 3ر60 درهم
22 ـ د. اسعد رزوق ، **الدولة والدين في اسرائيل** ، (ع) 3ر60 درهم

يمكنكم أن تحصلوا على هذه الكتب باتصالكم المباشر أو عن طريق حوالة بريدية + تكليفة البريد
العنوان : مكتب منظمة التحرير الفلسطينية
العنوان : مكتب منظمة التحرير الفلسطينية ، زنقة الجبلي ـ الرباط

ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية
ملف خاص بالفنون التشكيلية

جماعة 65 بين الاطمئنــان والقلــق .

حــوار مــع : محمــد المليحــي ، محمــد شبعــة ، فـريــد بلكــاهيــــة .

بنيس : أحب في البداية أن ينطلق حوارنا من معرض السنتين العربــي الذى أقيم مؤخرا بالرباط ، لما انتظرنا منه قبل الانعقاد ، وما أثاره من نقاش حادأثناء وبعد انعقاده . وحوارنا يمكن أن يعطي لهذا المعرض قيمته ، أو على الأقل ، دلالات وجوده . وهنا اظن أننا من الناس الذين عليهم أن يدلوا بآرائهم حول هذا المعرض . آراء تكون منطلقا للنقاش حول الفن العربي في جملتــه ، والفن المغربي على وجه الخصوص .

المليحي : يمكن الانطلاق ، كما ذكرت ، من معرض السنتين العربي ، لأنه هو السبب ، على ما أظن ، في وجود هذا الملف .

لقد تساءلت : هل كان يجب أن يكون أم لا ؟ . والحقيقة أنه كان مــن الواجب أن يقام من جانب ، كما أنه كان يجب الا يقام من جانب آخر .

كان ينبغي أن يقام ، من حيث هو وسيلة اعلامية ، يتعـرف عبرهـــا الجمهور المغربي ـ بما أن المعرض الثاني أقيم بالمغرب ـ على هذا الجانب من الفن المغربي والعربي . هذا الجمهور بمختلف فئاته ، سواء منها التي تهتـم بالفن صدفة كمن تفاجئه قطرة مطر ـ أى لا تسعى بحثا عنه ، وتنتظر حتى يمر بالصدفـــة أمامهـــا ، أو فئـــة المهتميـــن ، مثـــل المبدعيـــن أنفسهـم .

طبعا للمعرض اسم، وهذه علة ولدت معه، انه يسمى معرض السنتين، لانه يقام مرة كل سنتين . وهذا النوع من المعارض موجود في الغرب . الذى قرر ـ في ثلاثينات هذا القرن ، على ما أظن هذه الطريقة في العـرض . وبالضبـط ايطاليا التي أقامت أول معرض على هذا المنوال بالبندقية ، أخذ يجمع منذ ذلك الحين ـ وعلى رأس كل سنتين ـ ابداع الرسامين والمعماريين والنحاتين الايطاليين ... بل حتى الحفلات الموسيقية ، اذ كانت تقام بينالات علـى هامش المعرض المقام في دار البلدية ، وذلك في كل المراكز الثقافية التي كانت تقوم بنشاط مواز لهذا المعرض أو معارض له .

المهم أن هذا المعرض كانت له صبغة خاصـــة هـــي أن يبرز أحســـن مشارك ـ مثل الاولمبياد ، حيث يذهب كل رياضيي العالم ، ليظهر منهم القوى

والسريع و .. الخ . اى أن يظهر أحسن فنان وأحسن فن . فكانت هناك طبعا جوائز . ولا ننسى أن أول بيينال تمت اقامته في عهد موسوليني . العهد الذى كان فيه نوع من تشجيع كل ما هو وطني . وكان هدف السياسة هو ابراز هذا الطابع الوطني ، خاصة في الثقافة والرياضة . احياء الرياضة والرجوع الى التراث الروماني ما قبل المسيح .

بعد الحرب العالمية الثانية ، أخذ البيينال صيغة ثانية ، وذلك حين سيطرت عليه أمريكا وفرنسا ، لقد أصبح سياسيا . وبدل أن يبرز الفنانين الايطاليين أصبحت مهمته هي ابراز الفنانين الأجانب الذين كانت من ورائهم مصالح تجارية (قاعات العرض والمتاحف مثلا) .

هذا النوع من المعارض (هناك معارض أخرى مثل بيينال سان باولو وبيينال باريس للشباب في 1959 والذى يشارك فيه المغرب ، وبيينال الاسكندرية) لم يعد يلبي رغبة وهدفا كانا مطروحين وهما اكتشاف أحسن فنان ، خاصة من تيار الشباب المعاصر ، تيار الاحتجاج والرفض . لقد وقع تغيير في التفكير ، وأصبح على الفن أن يتفتح أكثر على الجماهير ... الخ .

لماذا أقول ان هذا المعرض كان ينبغي أن يكون ؟ انني أقول ذلك فقط لجانب اعلامي ، لكي يعرف بالفن العربي .

لقد انشىء معرض السنتين العربي في السنوات القليلة الاخيرة . وهناك عدد من الفنانين العرب الذين عارضوه ، ومنهم جماعة من المغاربة . وذلك لأننا نعرف المأزق الذى وصلت اليه كل بيينالات العالم ، فماتت ولم تعد تعطي أية نتيجة ايجابية . ولذلك قلنا : لماذا يسقط العرب دائما في نفس النماذج الجاهزة التي انتهت في الغرب ؟ ولماذا نرتدى دائما قميص شخص آخر لم يعد صالحا له ؟ الا اننا لم نتمكن ، للأسف ، من فرض رأينا ، لأن الاغلبية لم تكن معنا ، فتقرر اقامته . بيد أننا كسبنا ، رغم ذلك ، شيئا مهما ، وهو الغاء الجوائز والامتيازات ، التي تشكل روح البيينالات الأخر؟ .

أما عن النقطة الأخرى ، وهي : لماذا كان يجب ألا يكون ؟ فذلك لانه لم يعد له معنى فالمعارض من هذا النوع هي دائما ذات صبغة رسمية . سواء أحببنا أم كرهنا ، دائما تتحكم فيها دولة أو منظمة ، وخاصة الدول التي تسير وفق نظام سياسي معين ،فتتدخل لفرض وجودها في الميدان الثقافي، مقررة ومعينة وفارضة الأشخاص الذين يسيرون هذه التظاهرات . نحن لا نهرب من رسمية هذه التجمعات . بل نلاحظ فقط أن النتيجة هي دوما غير ايجابية : ان الجانب الرسمي هو الذى يختار الاشخاص الذين يضع فيهم ثقته ويعرفهم ويظنهم ـ حسب رأيه ـ فنانين جيدين . في حين أنهم قد لا يكونوا كذلك . وفي هذا تجن على الفنانين الحقيقيين .

لهذا ، في رأيي ، كان ينبغ يألا يكون معرض السنتين العربي نهائيا . كان ينبغي أن يكون هناك تجمع فني بشكل آخر . لا تسألني عن هذا الشكل،

لأنني أنا نفسي لا أعرف ما هو .

بنيس : معنا الآن مشاركان في المعرض : المليحي وشبعة . ومعنا أيضا بلكاهية الذى رفض المشاركة . فهل بالامكان زيادة توضيح هـذه النقطـة المتعلقة بالموقف العملي الذى صاحب هذا المعرض ؟

شبعـة : لقد اوضح المليحي أن مصدر البيينال أوروبي . وفي أغلـب الاحيان فان البيينالات انطلقت ونمت استنادا الى وضعية جد نشطة ، مـن حيث كثرة الأعمال ووفرة القاعات ووجود سوق معينة ، تشكـل في جملتهـا الخلفية الحقيقية التي تكمن وراء البيينال .

حين نبحث عن هذه العناصر في العالم العربي نلاحظ أن هناك رغبـة سياسية سابقة على واقع حقيقي لنشاط ونضج فنيين حقيقيين ، يمكـن ، انطلاقا منهما فرز شيء يمكن أن يكون على شكل تظاهرة كبيرة يتبارى فيها الفنانون العرب ليبرز كل واحد منهم ، أو كل مجموعة أو قطر ، ما يمكن ابرازه من امكانياته الفنية ومن مسائل يبتغي معالجتها ومناقشتها من خلال ابداعه..

هذا في رأيي الشخصي ، وجه التناقض : انه ، في الوقت الذى لا يوجد فيه في المغرب أكثر من متحف قومي قديم ، موروث عن نظام استعماري (بل وحتى محتوياته التي تركها المستعمر نلاحظ تخلفا واضحـا في معالجتهـا والعناية بها .. الخ) ، وفي الوقت الذى نرى فيه عدم توفر عدد كبيـر مـن الفنانين البارزين والنشطين حقا ، وعدم توفر سوق فنية ضخمة ورواج فني كبير ... في هذا الوقت يطرح بيينالي عربي ضخم .. هو تظاهرة فنية ثقافية كبرى من المفروض ان يوجد رواج معين محيط بها وقادر على استقبالهـا .. اذ ، منطقيا ، كيف يتأتى لبيينالي ما أن يقام في جزيرة مقفرة ..

من جهة أخرى ، هناك واقع ثان ، وهو وجود عدد من الفنانين العرب غير منضوين تحت جمعيات أو تجمعات ـ طبعا نتكلم على مستوى الواقـع الرسمي ـ بسبب انتمائهم أو عدم انتمائهم ، أو لعدم رضى الرسميين عنهم.. الى غير ذلك ، هو وجودهم خارج هذا الميدان ـ ميدان المعرض ـ وعجزهم عن المشاركة فيه .

لقد لاحظنا هذا أيضا في البيينالي الاول ببغداد ، حيث أن مجموعة من الفنانين الجيدين العراقيين أنفسهم ، لم يشاركوا وظلوا خارج المعرض .

وشخصيا ، الشيء الذى لفت نظرى جدا هو وجه التناقض هذا . اذ كيف يمكن للانسان أن يتصور تظاهرة بمثل هذه الضخامة التي تتطلب نشاطا ثقافيا حولها وعددا من المناظرات والتحركات الموازية ، والمعارض الجانبية ـ في المغرب الذى نعرفه جيدا . فبالأحرى بلدا عربيا آخر ، في نفس درجة تخلف التجهيز الفني والحركة الفنية . تصور بيينالا عربيا في قطر ! أى جو سيحيط به . ستظل المسألة مجرد تصوير وصحافة واعلام . وسوف لن تثير حولها أية حياة ، في ظل الانعدام التقريبي للحياة الثقافية .. من حيث هي نشاط حـر

متفتح .. الخ .

بنيس : اذن ، يمكن القول بأن العالم العربي لم يصل بعد الى مرحلة البيينال . أو أن البيينال مرحلة تم تجاوزها على الصعيدين العالي والعربي . وانه يجب البحث عن اشكال أخرى للعمل الجماعي .

هنا ، اذا كان ممكنا للأخ بلكاهية ان يوضح لنا الدوافع التي جعلته يتخذ هذا الموقف من عدم المشاركة في البيينال ، هل المسألة شكلية أم انها ذات ارتباط بتحليل عام ـ مقتنع به ـ لوضعية الفنون التشكيلية في العالم العربي، وللاطار العام الذي يسعى لاحتوائها ولنزع صفة الابداع عنها وجعلها مجرد دعاية مؤقتة لا تملك ولو مردودا بسيطا . لا على مستوى الجمهور المتذوق ولا على مستوى الفنانين فيما بينهم ومستوى الفن التشكيلي نفسه .

بلكاهية : لقد كنا أول من اثار فكرة البيينال في بغداد ، وكنا في ذات الوقت ضدها . وكان هذا من الأسباب التي غيرته اسم البيينال الى « معرض السنتين » ، تغبيرا ليس له مدلول في الواقع ، اذ ان نفس ما يحدث في بيينالات أوربا ، ونفس الطريقة التي يسير عليها البيينال هناك ، لا يختلفان عما نجده الآن في المغرب .

وقد سعينا ـ نحن أصحاب هذا الموقف ، وبعد أن تم الاتفا قعلى انشاء البيينال ـ الى اعطاء صبغة خاصة له ، بحيث يتجاوز كونه مجرد لوحات مثبتة الى حائط . لذا اقترحنا أن يكون البلد المضيف بعد العراق هو فلسطين ، وهنا اقترح الفلسطينيون أن يختاروا قطرا يقام فيه المعرض وكأنه أرض فلسطين. وكان البلد الذى وقع اختياره هو المغرب .

كنا نعرف أننا لا نتوفر على الامكانيات والوسائل التي ترقى الى مستوى ما نحمله من تصور عن الكيفية التي ينبغي أن ينظم بها البيينال ، وقد كانت معرفتنا في محلها ..

أما عن موقفي من البيينال ، ولماذا لم أشارك فيه . فهذا شيء بسيط . والاخوان قد أوضحا مشكله طولا وعرضا . وقد كنت أنوى ألا أثير المشاكل التي اعترضتنا ـ كجمعية ـ مع الادارة . ومع ذلك ...

لقد أتيحت لنا الفرصة لأن نكون أول من يثير بعض المسائل . ـ وليس في هذا أى تعصب ـ ، كان ممكنا للمغرب أن يكون مثالا ، وكان ممكنا أن تنتج عن ذلك فضيحة .

نحن شعرنا بتلك المصاعب منذ لقاء بغداد . ولم يكن ، في الحقيقة ، فرق بين بيينال بغداد وبيينال الرباط من حيث المستوى . سوى أن الاعلام العراقي لعب دورا أكبر من الدور الذى لعبه مثيله في المغرب .

لقد واجهت الجمعية مشكلا كبيرا ، لأول مرة ، وهو مشكل اداري حكومي، وصل الى حد أنه صار سياسيا .

والحقيقة أن مسألة البيينال أصلها كله سياسي . حتى اذا نظرنا الى

الدول المشاركة الأخرى : مصر ، سوريا .. الخ .. كل شيء رسمي : الوفود ، الفن .. الخ .. كل شيء وقع اختياره تبعا لمقاييس رسمية ،،

المهم أننا أضعنا فرصة كان ممكنا أن نطرح ونثير فيها عددا من المسائل لا نعطي حلا ، بل فقط أن نقول بأن هناك مرضا في البيينال ، في بلادنا نفسها . وان العلاج يمكن ايجاده مع الزمن . ولذلك لم أكن متفقا تماما مع مشاركة المغرب ..

بنيس : يمكن لنا أن نفهم مما تم من هذا الحديث الجماعي الى الآن أن المعرض كان فاشلا ، بصفة عامة ، سواء على مستوى الابداع الذى قدم الى الجمهور (من فنانين ، ومهتمين بصفة عامة) أو على مستوى النشاط الموازى لهذا البيينال .

الا يمكن أن نقول بأن الجمعية المغربية للفنون التشكيلية تتحمل مسؤولية في هذا الفشل ؟

بلكاهية : حقيقة أن الجمعية تتحمل بدورها نصيبا من هذه المسؤولية . لا يمكن أن نرمي كل شيء على الادارة . نصيب الادارة أوفر ، الا أن للجمعية أيضا نصيبها . وأظن لو أن الجمعية المغربية لم تشارك في المعرض فانها كانت ستطرح سؤالا هو : لماذا لم يشارك هؤلاء الناس ؟ كما اننا لو لم نشارك لتمكننا من التحرك أكثر مما في حالة مشاركتنا . لأن ذلك سيتيح لنا امكانيات العمل خارج البيينال ، نشرح ونفسر لماذا لم نشارك . الا أن الجمعية شاركت الآن ، وكأنها تزكي الشكل الذى تم به البيينال .

المليحي : أود أن أضيف نقطة الى مسألة الفشل والمسؤولية هذه . حقيقة أن البيينال كان قنبلة ذات مفعول بعيد المدى ، ولا زلنا نحن أنفسنا الآن نستنتج عددا من الأمور التي لم نكن ندركها قبله .

نحن جمعية فتية لا تزال ، لا من حيث الجيل الذى ننتمي اليه ولا من حيث التجربة ، في البداية . وتجربتنا ـ وتسلسلها وتسلسل الافكار والمضمون ضمنها ـ لا تمشي على نسق واحد . بحيث أننا كنا نتصور ـ مثاليا ـ أن البيينال سيتم في اطار وجو معينين . الا أن شيئا من ذلك لم يتم ، واظن أن هذا يعود الى سببين:

أولا : العراقيل التي وضعتها الادارة (البيروقراطية) ، من حيث بطء سير الأمور في اعداد الترخيصات والترتيبات اللازمة ... المشاكل التي يعرفها كل واحد منا ..

ثانيا : العجز الذى سقطنا فيه نحن أنفسنا ، الأشخاص المكونون لهذه الجمعية ، كان من المفروض أن يتنبأ المشاركون في الجمعية بالفشل قبل وقوعه . وهذا شيء لم يحصل . كنا نتوقع فشلا ، الا أننا لم نتصوره بنفس الحجم الذى حصل به ... وكان لدينا حماس يدفعنا الى العمل على انجاح المعرض رغم عراقيل الادارة . كل ذلك انطلاقا من غيرتنا الوطنية . الا أنه

فشــل .

لقد تعرض الأخ شبعة في البداية الى نقطة في غاية الاهمية وهي : كيف يمكن أن تقام تظاهرة أو بيينال بهذا الشكل في نفس الوقت الذى لا تتوفر فيه الدولة المضيفة على جهاز فني مادى (كالمتاحف والصحف والاذاعات ومختلف وسائل الاعلام) لكي تستطيع تلقيح هذه التظاهرة ، وفي نفس الوقت الذى لا تتوفر فيه على تجهيز انساني : خلقي وعقلي . الناس لم ينضجوا بعد . اذا قلنا في الصحف بأن المعرض قد فشل ، فان علامة استفهام ستظل مرتسمة في اذهان الجمهور ، ما معنى أنه فشل ؟ واذا قلنا بأنه نجح ، فما معنى أنه نجح ليست هناك تربية فنية ولو متوسطة تمكن المرء من الدخول في نقاش مــع الناس ومع بعضنا البعض . لا زلنا نعيش الى حد ما ، في الخيال . لكن فــي خيال يكاد يكون ملموسا : لا في البيينال ولا في المعارض ولا في الحركة ولا في التجــربــة .. الـخ ..

أظن أن الذى وقع كان في نفس الوقت تجربة . فالادارة قصــرت حيــن سارعت الى قبول هذه التظاهرة دون أن تقدر لوازمها . لقد كنا واعين بهــذه المسألة منذ رأينا تطوع المغرب وترحيبه . لكننا املنا في أن نجعلها فرصــة نبرهن بها على أن هناك في المغرب جماعة من الفنانين يفكرون بطريقة مختلفة عن الفنانين العرب عموما ، ويشكلون طريقة مختلفة يلتقون فيها مع عدد مــن الفنانين العرب في مختلف البلاد العربية . ومن الممكــن أن نتقــارب معهــم فنشترك سوية في الرمن والفكر . لاستحالة قيام انسجام أو تجمع في الوقت الحاضر نظرا لاختلاف الأنظمة العربية سياسيا .. ونظرا للبعــد .. الــخ ،، كنا نتمنى هذه الفرصة لتوضيح ــ والبرهنة على ــ أن هناك طريقتين في الفن التشكيلي : الفن التشكيلي كما هو مطبق وممارس من الناحية الاكاديميــة ، الفن ، العمل الابداعي الذى تحصره في مساحة مربعة هي اللوحة ، لوحة العمق، أو لوحة الزخرفة ، المعينة ، والفن التشكيلي كتصرف آخر ، كخروج على تلك اللوحة وعلى ذلك الاطار المعين .

لقد كان هدفنا ــ كما تكلمنا عن ذلك مرارا ــ أن نكون بيئــة خاصــة بهــذا البيينـال ، مثل المعرض . وهذا الهدف يتطلب ، طبعا ، مجهودات ضخمــة وامكانيات مادية وتنظيما معينا . انه ليس مجرد فكرة توضع في لوحة أو رواية أو قطعة شعرية . انه يتطلب تجهيزا وتصميما وتنسيقا واناسا .. انه يتطلب ميــزانيــة .

وللأسف فان الادارة التي كنا نتعامل معها لم تكن في مستوى تفكيرنا ولم تكن تعرف ، ولن تعرف أبدا ، ــ لأن هناك أناسا لا قدرة لهم على أن يعرفوا أبدا ــ الهدف الذى كنا نسعى اليه . لقد كنا نريد اعطاء درس للفنانين العرب في مختلف أقطار الوطن العربي ، بالطريقة التي نفكر بها ، وحتى للفنانيــن

المغاربة والجمهور المغربي وعن طريق هذه التظاهرة ـ كما كنا نفكر فيها ـ كان سيكون بمستطاعنا في النهاية ، أن نوضح ماذا نقصد بالرجوع الى التراث في الفن الاسلامي والعربي ، وكيف نتصور فن الحاضر والمستقبل القريب ، وكيف يمكن تطبيقه ، وهو بالتأكيد ليس فن اللوحة التي ترسم في يوم واحد ثم تعلق على الجدار ، ولا مجرد الرؤية التي لا تنسيق ولا اتصال لها بالحياة اليومية وتسلسلها .

أظن أن هذه هي النقط التي أراد بلكاهية أن يتكلم عنها ، لأنني أعرف وأفهم كيف يفكر ، وكل منا يعبر عما يود الآخر قوله. (وهناك صعوبة التعبير بالعربية) ، وهي النقط التي كنا نود اظهارها والتركيز عليها . كانت لنا رغبة في أن نكون في مستوى الفن في العالم . أى أن نشارك بدورنا في الفن العالمي المعاصر ، فنقدم بدورنا جملة اضافات . وللأسف لم ندرك ذلك .

هذا جانب . هناك جانب آخر ينبغي التأكيد عليه اذ يمكن أن يكون هو سبب فشل الجمعية وهي أن جميع الأفراد المنتمين الى هذا التجمع الذى نحن منه ليسوا كلهم في نفس مستوى التفكير ... وللأسف فبعض الشباب الذين كانوا من المفروض أن يكونوا أكثر طلائعية وأن يدفعوا بنا قدما الى الأمام معهم لا يفعلون غير ملء الوقت ، كل الوقت ، بكلام عن تقدمية في الافكار وفي التشكيل دون أن يستطيعوا تحقيق شيء من ذلك على الصعيد العملي . وأنا أتحدى أيا كان . لا أريد أن أعقد محاكمة للشباب ، ولكن هناك من يقول بأن جماعتنا ـ وخصوصا من شارك منها في تجربة البيضاء أو تجربة الستينات أو تجربة جامع الفنا ـ تمثل عرقلة تجاه الشباب الذين يبرزون والذين يرغبون في الانتاج والنشاط . وواضح ضعف هذا القول ، فكل شاب يمكن أن يكون متحمسا ويحمل أفكارا ويحس بأنه يحتوى على شيء يكاد ينفجر داخله .

هناك جانب آخر في غاية الأهمية ، وهو أن الفن التشكيلي ـ وهذه نقطة ينبغي توضيحها ـ أصبح يتضمن ، أكثر من أى وقت مضى ، التزاما ثقافيا، وحتى سياسيا . الا أن أغلب الفنانين المغاربة لا يهتمون ثقافيا بأى شيء ، لا يبحثون ، لا يطالعون . الأسرة الفنية متخلفة في المغرب . والجمهور من خلفها ، بالغ التخلف .

بلكاهية : ما كنت أود قوله بخصوص المسؤولية هو أن الفنان لا يمكن أن يتحمل وحده المسؤولية الثقافية ، سواء أكان هذا الفنان رساما أم شاعرا أم كاتبا ، أم موسيقيا .. الخ .. فهناك جانب أساسي يتحمله الشعب الذى لا يحمل هما لشيء مما يجرى حوله في هذا الميدان ..

الجو الثقافي لا يخلق بالفنان وحده وبوجوده ، على الناس أن يمتلكوا بدورهم حرارة البحث للتعرف ، مثلما يبحث الفنان من أجل الابداع والخلق..

بنيس : هذه النقطة التي أثرتموها حيوية، تبرز وضعية الفن التشكيلي، كما تبرز وضعية الفنانين والجمهور . لكن أعتقد بالنسبة لما طرحه بلكاهية أن

هناك مسؤوليتين : حالية وتاريخية . المسؤولية الحالية تتحملها الدولة والجمعية . والمسؤولية التاريخية تكمن في أن الناس ـ الذين لا يهتمون بالفنون التشكيلية ـ في المغرب لهم تقاليد واهتمامات ، لكنها تقاليد واهتمامات تقليدية ، تنحصر في نطاق النمط التقليدى لممارسة العمل الابداعي في المغرب ، والذى ارتبط دائما بالأشياء النفعية الملتصقة بالحياة اليومية. (في البناء وتزيين الادوات والاواني والحلي .. الخ ..) وهذا مشكل اعتقد أن حله لا يمكن أن يتم بسهولة .. على الجمعية ـ ممثلة في فنانيها الواعين ـ أن تقدر هذا الجانب التاريخي .. الذى تعقده الدولة بعدم نشرها للفن .. سواء على مستوى المدارس أو المدن أو القرى أو المناد ق.. الخ .. بحيث أن النشاط الفني يوجد وكانه محارب بطريقة غير مباشرة .. تجعل من العمل الفني أو الممارسة الفنية مسألة نخبوية.. تمارسها جماعة ضيقة من الناس يسمونهم في بعض الأحيان مرضى وفي بعض الاحيان خارجين عن الاطار الاجتماعي .. الخ. لكن ، لم تعطهم الفرصة ، لا هم ، ولا الناس ، لكي يقرأوا بعضهم بعضا في هذا العمل الجماعي .

شبعة : الحقيقة التي عبر عنها بلكاهية هي حقيقة واقعية ، وهي تلتقي بالنقطة التي سبق أن أثرتها في البداية حول : كيف يمكن لحركة ما ، ولفن ما بالتالي ، أن يتبلورا وينتعشا في جو ميت من الناحية الفنية . اذ أن هناك علاقة جدلية بين المبدع والاطار الذى يعيش فيه ، اذا لم تكن هناك حرارة حوله فان وزنه يختل ويمكن أن يتوقف ولا يعطي الاشياء التي يمكن أن يعطيها فعلا ،، الا أن ما يطرح علينا نفسه هنا هو أزمة مرتبطة باحساساتنا وأفكارنا كيف يمكن أن نتصور نشاطا فنيا ، أو بعض التطبيقات الفنية ، نحن ، كفنانين ، كمجموعة فنية تتكون من ثلاثة أفراد أو أربعة ؟ .. وما هو الواقع الحقيقي للهياكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ؟ هل الامكانيات التي توفرها هذه الهياكل سلبية أم ايجابية ؟

وفعلا ، فان السرد الذى قدمه المليحي ع نتصوراته حول البيينال ينطبق تماما مع تصورنا ، بارتباط مع تجربة 5 6، تجربة المدرسة .

فاذا حاولنا مراجعة ما ترتب عن هذه التجربة (والتجارب المماثلة لها مثل معرض جامع الفنا ، وبعض الأعمال في ثانويات البيضاء ... ، ثم العمل التربوى الذى ينطلق من نظرة بيداغوجية قوية مضادة للفكر الأكاديمي الغربي)، وحاولنا معرفة ما اذا حصل هناك تقدم ما ، فاننا سنجد أمامنا ما يلي :

لقد كان من المنتظر بالنسبة لنا ـ كعناصر ساهمت في هذه المبادرة الأولى ـ ، ومثلما أشار المليحي الى ذلك ، أن يستفيد الشباب الذين برزوا بعدنا من معطيات تجربتنا ، مع النظر اليها نظرة نقدية . كما كان من المفروض أن يكون أولئك الشبان أكثر ديناميكية وأن يدفعونا بدورنا قدما الى الأمام ، اذ كنا قد بقينا حبيسي نوع من الاكاديمية الخاصة بنا ، حبيسي نوع من الدوران في عملنا الخاص ، الذى لا يتقدم بالسرعة المطلوبة مثلا . لكن المدهش

هو أنه لا يوجد ولا عنصر واحد يمكن أن يدفعك الى التحرك ، ويجعلك تحس بأن هناك نذيرا واصابات ونقدا لتجربة معينة ، وبأن عناصر جديدة قد دخلت الى هذه التجربة . لا شيء من هذا يحصل ، الوقت يمر ولا زال الجانب الانتهازي ـ المتمثل في رغبة الوصول الى الصاق الاسم بالجرائد ، وفي نوع من التكريس المعين ـ أكثر تجذرا داخل الشباب ، بل وهناك ما هو أكثر من ذلك في الجمعية الجديدة التي ظهرت مؤخرا ـ والتي تتوفر على عدد من العناصر الشابة القائمة على عدد من الادعاءات والتصريحات من حيث السلوك والأخلاق الفنية ـ وهو أن هؤلاء الناس ـ في نشراتهم ومطبوعاتهم وكلامهم ـ يمحون أي مصدر وأي حركة سابقة لهم ـ سواء من ناحية تقدمهم أو من ناحية تبنيهم لها . انهم ينطلقون من أنه لم يكن هناك شيء قبلهم ، ومن أنهم أول من سيبدأ في اعطاء الدروس للناس : ألف، باء ، تاء .. وعمليا ، هم يعطوننا بالفعل دروسا في عدد من الاشياء .. جعلتنا نكتشف هذه المسائل ، ونصحح المسار... يمكن أن يكون كلامي هذا بوليميكيا نوعا ما .. وهذا طبيعي .. ولكن هذا هو الشيء المؤسف ..

من جهة أخرى ، اذا تحدثنا عن نفسنا ،كأشخاص ذوي تجربة لها بعدها في التاريخ النسبي للحركة ، فانني الاحظ ـ شخصيا ـ أنه بسبب جمود العناصر التي ظهرت بقينا ندور دائما في أكاديمية خاصة بنا .. هذا نقد ذاتي شخصي ، وللاخوان المشتركين معي في التجربة ، أعبر عنه بصراحة : نحن لا نتحول بالسرعة المطلوبة ، والتي كان مفروضا أن نتحول بها ، وبامكاننا أن نبقى ـ بسبب هذا الجمود وعدم الديناميكية ـ نحن أنفسنا ..

ان كل ما سبق أن طرحناه ، وكل العرائض التي سبق أن أمضيناها جماعة ووجهناها لوزير الثقافة في أوائل الستينات ، وحتى الملف الخاص الذي نشرته أنفاس سنة 1965 ـ حيث كانت تصدر بالفرنسية ـ ، لا زالت هي نفسها الآن .. لا زلنا لحد الآن نتحدث عن الغبار المحيط بأدوات المتحف الأهلي في الأوداية وفاس أو غيرهما .. (بل ويمكن أن نتحدث عن المسائل التي ذهبت بغبارها ..) .

ولهذا ، فلا أنا ، ولا بلكاهية ولا المليحي ، ولا غيرنا ممن شارك في تجربة معينة ، بقادرين على تجاوز هذه الأكاديمية الخاصة بنا . ولو كان الجو الثقافي الفني الخارجي والالتصاق بنا ذا حيوية أكثر لما كان ممكنا أن نظل نحن دائما « روادا » ـ كما يقولون في الشرق ..

ان هذا الواقع يصل في وقت ما الى أن كلا يريد ممارسة أعماله « الخاصة » به ، فينطوي على ذاته ويعلن أنه لا علاقة له بسابقيه ولا بمعاصريه .. وهذا يقود المرء الى شيخوخة مبكرة حتما ..

الخلاصة هي أن هناك ـ مثلما قال المليحي ـ احساس وتطور فني من جهة ، ومن جهة أخرى انعدام واقع يدعم هذا الاحساس وهذا التطور .

بلكاهية : لا زلت أفكر بأن الفنانين ذوى التجربة في هـذه الجمعيـة يتحملون مسؤولية ما ..

في أحد الأيام المريبة ونم حوار بين الشبان والرواد .. فأوضح ثلاثـة أشخاص أو أربعة الطريق بعض الشيء .. كان الشبان ينتظرون .. ولكـن : لما بنى الأعضاء طريقا خاصا للمشاركة ، تبعه كل الناس لان لهم نوعا مـن الثقة فينا .. وهذه مسألة لم نكن نشعر بها كثيرا ..

الخطأ الآخر أن لنا تجربة طويلة مع الوزارة ، التي نعرف أساسها المبنية عليه . الوزراء يتحركون ولكن الناس الجالسين في الوزارة مثل الأصنام التـي لا تتحرك . وهم الذين يشكلون الوزارة الحقيقية . اذ يمكن أن تكون للوزير أفكار جيدة رائعة ولكن حين يحاول تطبيقها نصبح أمام أمر آخر .

بنيس : اذا سمحتم ، بالنسبة للأخ شبعة ، والاخ المليحي ، طرحـا تفسيرا ، هو : أن التجربة التي بدأتموها لم تكتسب من الديناميكية ما كان منتظرا لها .. وفي نفس الوقت قلتم ان عنصر الشباب الذى كان من المفروض أن يدفعكم كثيرا للعمل لا وجود له .. ألا يمكن أن نقول بأن الأفق العربي توجد فيه مجموعة من العناصر التي تدفع بالتجربة التشكيلية العربية الى أفق أوسع ذى وجود .. وفي نفس الوقت : هل هذه العناصر وجدت داخل المعرض ، أو لم توجد داخله .. وبالتالي هل يمكن أن نقول بأن التجربة المغربية التـي تستمد قيمها من أصول وطنية وقومية لا تتوفر على تجربة مماثلة على الصعيد العربي . ومن هنا يمكن أن نطرح وضعية الفن التشكيلي في العالم العربي ، كتقليد وكتجريب ، ما دام أن التجريب في المرحلة الراهنة يتضمن خاصية ايجابية على الاقل لانه أفضل من الارتماء في أحضان التجربة الاوروبية ونقلها نقلا مشوها لا نستفيد منه لا التجربة العالمية ولا التجربة الوطنية ..

شبعة : أظن أنك بدأت تجيب تقريبا على المشكل .. اعتقد أن هنـاك فرقا بين التجربة المغربية والتجارب الموجودة في مختلف أرجاء الوطن العربي التي لم يكن مطروحا فيها مشكل الثقافة الوطنية بنفس الطرح الذى تم به أيام معاناتنا مع الاستعمار والغزو الفكرى الاستعمارى .. الـخ .. الشيء الـذى أدى الى جعلنا أكثر استيلابا بالغرب المباشر والى أنه في البلدان العربية هناك اجترار واستهلاك قشورى للمسائل التي تعمل في اوروبا بدون أى نقد الشيء الذى لا نلاحظه بنفس القوة هنا ، في المغرب . باستثنـاء العـراق وسوريـا ولبنـان ، بكل تحفظ ، وبكيفية جد ضئيلة . مثلا التجربة العراقية تأخـذ أصالتها من التراث الآشورى ، وهناك عدة اتجاهات فيها ، مما يجعلها تبتعد عن وجه من الاستيلاب، لكن مع الاستمرار في وجه آخر منه هو الاهتمام بالقومية من حيث الشكل أكثر من الاهتمام بدراسة المقومات والخروج منها بعناصـر ديناميكية تحدث شيئا جديدا . بالنسبة للمغرب ، حظ المغاربة هـو إنهـم واجهوا بكيفية أوضح مسألة العلاقة والصراع مع الغرب .

فمن جهة كنا اختلطنا أكثر بالغرب ، ولا زلنا نسبيا ، ومن جهة أخرى كان صراعنا مع الاستيلاب الغربي أكثر حدة ، فكان وعينا أكثر نضجا . أنا لا أتكلم بكيفية عامة . لا يزال لدينا فنانون مستلبون بكيفية عميقة ، بالأشكال الغربية . لكن عملية ربط الصلات بالتراث والحركة التي قام بها بعض الفنانين في وقت كانت تطرح مسألة الثقافة الوطنية على المستوى الثقافي في المغرب تم من طرف عدد من المثقفين التقدميين . استطاع بعض الفنانين التشكيليين بدورهم فهم هذه الحركة ، والمساهمة فيها بدورهم . مما أتاح نوعا من التحرر من الأشكال الاستيلابية الغربية .

المليحي : بخصوص الاجابة على سؤالك ، لا زلت أتذكر ما كنت أود قوله في البداية . لنعد دائما الى تجربة مدرسة الدار البيضاء . أرى أن التجارب لا تتم في جميع الدول ، فيمكن في مجمل أوروبا ، التي تمتلك نفس الأرضية الثقافية (تاريخ الفن مثلا) أن تحدث تجربة في بلد معين وفي ظروف معينة فقط ، ولا تتكرر في بلد آخر . مثلا : الباوهاوس أو السرياليين في المانيا وسويسرا أو المستقبليين في ايطاليا .. هذه كلها تجارب تحدث مثل الانفجارات .. في نفس الوقت .. بين الحربين ، وخاصة في العشرينات . وهي فترة مهمة في تاريخ الفن المعاصر ـ ، ما نلاحظه هنا هو أن التجارب ليست عمومية ، انها تحدث في مكان ولا تتكرر في مكان آخر .

في العالم العربي ، تجربة المغرب خاصة ، الا أنها ظلت قزما ، ولم تنم . ما السبب ؟ هو ما ذكرناه في البداية ، ليس هناك جهاز أو تجهيز .. ان هذه التجربة مثل نبتة زرعت في مكان لا يتوفر فيه الماء الكافي ، بحيث يصل نموها الى نقطة وتقف ، وتموت . أن تنمو ، هذا ليس ممكنا .

طبعا مشكل المغرب هو مشكل ثقافي عام : على الصعيد العربي ، الدول العربية تنطق بنفس اللغة ، ولها نفس التاريخ . لكنها لا تعبر وتبدع بنفس القوة وبنفس النفس . تجد اليوم في العالم العربي ، دولة أو قطر تبرز فيه جماعة بخصائص معينة في التفكير العربي ، ولو تكونت عن فرد أو فردين .

نحن لم نستطع الذهاب بعيدا .. هناك المسألة المادية ومسألة الادارة ثم مسألة الجمهور الذى نعيش بين ظهرانيه . لكن ، في نفس الوقت ، علينا ألا نقلل من أهمية هذه التجربة ، بحيث أن هذه التجربة تركت صدى كبيرا . طرحت عددا من الامور ، نحن قد لا نلاحظها لأنه يلزم جيل آخر ، وآخر من بعده ، هو الذى يمكن أن يلاحظ ويغربل هذه الخصال أو الامتيازات التي طرحتها هذه التجربة . هذه النقطة مهمة لأننا نتخبط فيها جدا ، لا من ناحية الصحافة ولا من ناحية الاخوان الذين يكتبون عن الفن ، وعن التجارب الفنية ، انهم يسيرون وكأنهم في درب مظلم ، لأنهم لا يتوفرون على رؤية واضحة .

لكنني متأكد من أن التجربة التشكيلية التي حدثت في المغرب ، تركت ، على العموم سوابق بحيث أنه لم يعد بامكان الفن التشكيلي أن يعود خطوة

الى الوراء ، مثلا تجربة الفن الفطرى ، ما يسمى بالـ Naive قلنا في ملف مجلة أنفاس 1965 أن هذه الحركة سوف تتقلص وتنكمش ، وفي الوقت الذى قلنا فيه هذا الكلام ضحك علينا الناس .. وقالوا : لا يمكن لهذه الحركة أن تموت وتقف . والدليل أنها وقفت وذلك لأن الناس الذين كانوا يمسكون الحركة الفنية في مغرب ذلك الوقت ، لم يظلوا هم نفسهم ، تلك الفئة المكونة من أجانب ذوى تفكير يختلف عن التفكير التقدمي الأوروبي الآن والذين كانوا يظنون أن باستطاعة المغرب أن ينتج فقط فنا غطريا وبأن الفنان المغربي المثقف المفكر لا وجود له . وأصبح واضحا اليوم أن الكلام الذى قلناه أصح وأصدق.

هناك جانب تنبغي الاشارة اليه وهو أن هذه التجربة أو الحركة التي وقعت في المغرب أنجته من السقوط في نوع من التشكيل مثل الذى يمكن ملاحظته في بعض الدول العربية التي مرت بنفس مجرى التاريخ ، مثل الجزائر أو تونس . اذ أستطيع أن أقول أن المغرب يقف الآن في طليعة الحركة التشكيايلة بهذه البلدان الثلاثة ، من جميع النواحي ، لا العليا ولا الدنيا . وهذا شيء مهم لأن الفنان الذى سيشرع في العمل الآن ، رغم معلوماته القاصرة، يعلم أنه كان هناك فلان وفلان وكانت التجربة الفلانية والمدرسة الفلانية وهؤلاء الأشخاص والمؤسسات أطلقت بعض المواضيع ، بحيث أن أى حركة أو أى تصرف فني تشكيلي يطبقه هذا الفنان الجديد يعمل في حسابه التجارب السابقة له وينتصر فبكيفية أخرى ، هناك تقدم الى الأمام ، رغم كل شيء . وهذا حكم فيه نوع من التفاؤل ، حقيقة انه لا يمكن أن نقول بأن التجربة ماتت ولم تكن شيئا . بل تركت ، حتى في الفن التجارى المغربي الذى تقدم بطريقة لا يمكن تصورها ، من ناحية الاشهار ، من ناحية الخط . بين الفترة التي تكلمنا فيها في ملف أنفاس عن الخط والتخطيط في الشوارع والمتاجر ، وبين الآن وقعت خطوة كبيرة في التقدم ، متناهية الجمالية ، خاصة في البيضاء والرباط ، اذ تغير الذوق المرئي الفني تغيرا كبيرا بوجود تجربتنا . وأنا متأكد من أن عددا من الطلبة الذين كانت أحوالهم ضعيفة فعجزوا عن اكمال دراستهم خرجوا للعمل في معامل تجارية . والافكار والتجربة التي اخذوهما من المدرسة طبقوها أو حاولوا تطبيقها . وهذا كسب ينبغي أخذه بعين الاعتبار ولا يمكن التقليل من أهميته . وكل تجربة تخلف نتيجة ما .

لنعد الى نقطة العراق . مثلما قال الأخ شبعة : العراقيون ركزوا على تراثهم الفني بصفة خاصة . وهي الدولة العربية الوحيدة ذات الهيكل التحتي الفني من متاحف ومعاهد بل حتى معاهد ثانوية فنية . في الجانب الآخر لدينا مصر . ومعروف ما حصل في مصر منذ حملة نابليون الى الآن من تغير في التفكير والتصورات ، لا في الآداب ، ولا المسرح .. الخ . مصر سقطت في فخ البحر الأبيض المتوسط ، بحيث اذا تكلمنا عن الفن والابداع في مصر يلزمنا أن نتكلم عنه كبلد من بلدان حوض المتوسط ، يشارك من قديم ـ وخصوصا

الآن في ثقافة هذا الحوض . والعراق بعيد عن هذا الجو ، وهو الذى جعله ينجو من التأثير السلبي الغربي . وبعده جعل فنانيه يسافرون ويهتمون أكثر بالفن الغربي ، ولكن الفن الغربي الطلائعي ، هذه نقطة يجب أن نضع سطرا تحتها ، لأنني أرى أحيانا أو أقرأ في الصحف والمقالات بأن التأثير الاوروبي سيء ، ولكن لا يقع التمييز داخل هذا الاوروبي ، ليس كل ما يأتي من أوروبا سيئا، هناك الجيد وهناك الرديء ، نحن نعترف بأن عددا من الأفكـار استطعنـا اكتسابها عن طريق الغرب التقدمي . ليس ثمة من شك . وليس الشرق التقدمي الشرق التقدمي لا وجود له . ما يوجد الآن في العراق هو فن تشكيلي أكاديمي نظيف ، بينما في مصر ، يوجد الفنانون بالمئات ، لكن ذوى فن أكاديمي رديء . التجربة المغربية لا تنتمي لا للوضع العراقي ولا للوضع المصرى . هي تجربة خاصة بدأت انطلاقا من الثقافة الاصلية المغربية التي نحن نرثها بالغريزة . فأنت تجد الفنان المغربي يحس بنفسه وينتمي الى ثقافته دون أن يفكر فيها، رغم أنه يعمل نوعا من التشكيل ، يمكن أن نحكم عليه سطحيا بأنه أوروبي ، أو متأثر بأوروبا لكنه يتوفر على نغمة عربية افريقية ، وهذه هي النقطة التي أظن أن علينا الانتباه اليها جيدا .

بنيس : اذا سمحت . طرحت التجربة العراقية والتجربة المصرية . على أعتبار أنها تمثل علامات في طريق التجربة التشكيلية العربية ككـل . وكمـا أوضحت : لدينا التجربة المغربية التي لها خصوصية بحث في التراث الوطني والقومي أعمق من التجربة العراقية التي اتجهت الى الأكاديمية الغربية وأخذتها بنوع من الوحي ، بينما تبقى التجربة المصرية مقلدة ، ولكن مشوهة حتـى لهذا التقليد نفسه .

بالنسبة لي من الصعب أن أطرح مسألة التجربة المصرية ، خاصة وأنني سمعت في السنة الماضية في باريس أن فنانا مصريا ـ دون أن أرى لـلأسف معرضه لأنه كان قد انتهى ـ أقام ضجة ، لم أعرف سببها هل لنظافة عمله أم لطبيعة بحثه . لكن ما يهمنا الآن هو هل يمكن أن نقول بأن المغرب هو الذى يحمل نوعا من تجربة البحث الخاصة، ذات الخصوصية، لا علاقة لها بالتجربة الغربية ، عندما نقارن هذا البحث المغربي بما فعله العراقيون وبما فعله بعض الفنانين الموزعين بين أقطار عربية ، لانه مثلا في سوريا أو في لبنان أو فـي الجزائر أو تونس ، لم تستطع أن تتبلور حركة ، بينما في المغرب يمكننا أن نتكلم عن حركة ولكن في العالم العربي يمكن أن نتكلم عن أشخاص . اذن هل يمكن أن نقول بأن المغرب يتميز بهذه المكانة في التجربة ، وهل يمكن ، من بعض الجوانب أن نموضعها بين التجربة المستقبلية والتجربة الدادائيـة والتجربة السوريالية .. الخ .. هناك تجربة مغربية ،، هذا السؤال يوضـح فعلا شكل هذه التجربة داخل الاطار العربي ، والى حد ما حتـى على طريـق البحث التشكيلي على الصعيد العالمي . نحن طبعا لا نود تضخيم هذه التجربة

ولكننا نسعى لأن نكون موضوعيين في الحكم عليها .

شبعة : في هذه النقطة توجد الاشكالية التي طرحت. اعتقد أنه علينا أن نقدر التقدير اللازم للتجربة المغربية الخاصة رغم حدودها. لكن رغم هذا أظن أنه في بعض بلدان المشرق ، مثل العراق خاصة ، حيث توجد حياة متطورة من أكاديميات ومعاهد توفر شروطا معينة ، علينا أن نراعي علاقة جدلية جد مهمة بين امكانيات الاطار الفني الثقافي الذى يساهم في تطوير حركة ما وبين الامكانيات الانسانية المحدودة التي يمكن أن تحرك من خلال مبادرة ما مسلسل تجربة معينة لها قوتها ، لكن هذه القوة لا يمكن أن تبقى محدودة نظرا لاختفاء هذه الامكانيات ، فمثلا عند ما أفكر في التجربة المغربية ـ وأقصد التجربة المنطلقة من الاتصال بالتراث ـ وأرى أن ما يحدث في العراق ، بالرغم من المظاهر الأكاديمية التي يمكن ملاحظتها في الجو الفني العراقي . بالنسبة لي يمكن أن طفرة معينة من الوعي ، بوجود تلك الامكانيات الضخمة (كليات الأكاديميات الجامعات .. الخ .. الفنية التي تخرج وتكون عددا من العناصر) لديك وفرة انسانية وبالتالي عدد ضخم من خلاله يمكن أن تخوض صراعا فكريا وايديولوجيا ... من حيث الاتجاه الفني الذى يجب أن يكون وكيف يمكن اختيار الناس للاتجاهات التي يرونها أصلح .. فما نوعية علاقتهم بالتراث العراقي ؟ وهل على الخصوصية العراقية في الفن أن تنطلق من الآشوريين أم من منطلقات أخرى .. الخ ؟ ..

فبالنسبة لي ، أرى ، من جهة أنه اذا كان لوفرة الأكاديميات عيب أنها تفسد عددا من المواهب مؤقتا ، فهي من جهة أخرى تكون اطارا حيويا يمكن من خلاله أن تتبلور حركة وتفرز عددا من الامكانيات .

من جهة ثالثة في الوقت الذى تنعدم لدينا فيه هذه الأطر والهياكل ، فان الامكانيات العربية المحدودة التي يمكن أن تفرز بمبادرة خاصة وفي ظروف اجتماعية في مكان معين مثل حالة مدرسة البيضاء مثلا ، يمكن أن توفر تجربة، تعطي مفعولها بكيفية غير مباشرة أو بكيفية يلاحظها متفرج أو لا يلاحظها ، أغلبية الناس لا يلاحظونها ويمكن أننا نحن أنفسنا لا نزن مداها . ما يبقى هنا هو كيف يمكن أن نختار ؟ شخصيا أظن أنه اذا كانت قد توفرت بعض الامكانيات في المغرب ، نظرا لأنه لم يوجد هيكل أكاديمي يضغط على الافكار المتقدمة ويمنعها من البروز .. الشيء الذى دفع مجموعة من الافراد الى التفكير في نوع من بيداغوجية معينة تحارب بها مفاهيم معينة في التعليم المدرسي والفني .. الخ .. ولكن لو كانت تتوفر أكاديميات لكان ممكنا الا تتم تجربة البيضاء مثلا .. الا أنه من جهة أخرى ، أظن شخصيا ، وأفضل أن تحصر تجربة مؤقتا ، على شرط أن تتوفر الهياكل والناس الذين يتحركون ويتكونون ليفرزوا من بعد ..

أزمتنا في المغرب ، اذا كانت هناك أزمة فعلا ، أرجعها شخصيا الى

هذا المشكل ، وأنه نحن ، شخصيا ، ساهمنا في تجربة يمكن أن تعتبر ديناميكية ومتعددة الأبعاد ، فعلا تجمدنا بسبب انعدام الاطار وعدم توفر الهياكل ، أظن أنه ليس ممكنا أن تنضج الأفكار لدى مجموعة من الناس ووضعية معينة بدون توفر امكانياتها .

المليحي : السؤال الذى طرحته في البداية ، والمتعلق بسبب حدوث التجربة في المغرب ، وهل يمكن اعتبارها التجربة الرائدة والنموذجية في العالم العربي ..

لدى فكرة بخصوص هذه النقطة ـ وهي أن ما حصل في المغرب شيء مختلف عن الشرق . ربما أكون متسرعا في هذه التصريح لأنني لا أعرف كل ما يحدث في الشرق، انما نحن نعرف ـ انطلاقا من بعض الدلائل ـ على أن هذه التجربة خاصة بالمغرب ، وذلك لأن المغرب هو البلد الوحيد في العالم العربي الذى لا زال محتفظا بتراثه بطريقة ناجحة . لا التراث الشعبي ولا التراث الأرستقراطي ، لانه يتم الاحتفاظ به بروح لا توجد في الشر ق.

يمكن أن نبسط الامر فنقول بأن الطبقة المثقفة في الشرق أدارت ظهرها لبلادها ونظرت الى الغرب، رغم أنها لا تتكلم الفرنسية والانجليزية كما نتكلمها نحن في المغرب ، فان المتاهة في دماغهم أعمق من الموجودة في دماغنا، أولا . والغنى ، الثروة الموجودة في المغرب من الفنون الشعبية انتاجا وابداعا شعبيا مغربيا لا يوجد في الشرق ، باستثناء العرا ق. فأنت مثلا اذا سافرت في قرى العراق ستجد تشابها كبيرا مع المغرب ، لكن لا مجال للمقارنة مع المغرب

هذا الذى يوضح لنا ما يقال عن أن تاريخ المغرب بحاجة الى اعادة كتابة من جديد. المغرب غني، ثقافتنا في الجبال والسهول والصحراء ، غنية بالانتاج، حتى من حيث الذوق في الصناعة ، في تصنيع المواد الطبيعية من طرف الانسان المغربي (جلد ، صوف ، حجر، خشب) يوضح أنه قد سبق للمغر بأن عرف حضارة تكنولوجية ، يمكن من حيث الزمن الذى حدثت فيه ، أن تقارن بالتكنولوجية المعاصرة . هذا شيء معروف مثلا ، في السقي والرى وتسيير المياه ، النواعير والحر ث والتجارة .. أنظر مثلا في الأطلس الطريقة التي تم بها اختراع القفل ، انها طريقة خاصة بالمغر ب، لكل بيت قفله الخاص المصنوع من الخشب فقط .الطريقة التي يأكل بها المغربي ويلبس ويتصرف هذا كله كنز يمكن للفنان أن يستقي منه أفكاره وممارساته .. هذا مثال .. الرجل المغربي متعود على الحرفة .. والحرفة في المغرب ناجحة .

الفنانون العرب حين يكتشفون أنهم يتوفرون على قابلية للفنون التشكيلية يتعاطون للدراسة الأكاديمية ويسافرون الى روما وباريس لتلقي بعض الدروس الأكاديمية ، ثم يعودون الى البلاد لتطبيق نفس الطريقة التي تعلموا ودرسوا بها في بلادهم . لكنهم حين يكونون في الغرب لا يمارسون الفن مع التجمعات أو الشباب الذين ينتقدون ويحتجون ، ويظلون محدودى الأفق

تحت توجيه معلمهم . وفي أغلبية الحالات يكون هذا الأستاذ شيخا وربما كانت لديه تجاه هذا الفنان أو التلميذ العربي نظرة أبوية تجعله لا يطلب منـه ولا يحتم عليه أن يبهر في عمله . ويدفعه الى عمله بطريقة مختلفة ، فيصبح فنانا متذبذبا حين عودته الى بلاده ويطبق نفس الافكار البورجوازيـة المميتـة في التفكير ، وهذا هو ما يحصل في مصر مثلا .

هذه الظاهرة لم تحدث لدينا في المغرب ، بحيث عندما عدنا الى المغرب والتفتنا حولنا وجدنا المغرب غنيا من جميع النواحي الفنيـة (التخطيـط ، الرسم ، الحفر هذا الغنى يلعب دورا يجعلنا نحس أحيانا بعجزنـا ، أننـا دون قدرة ، عند ما نسافر مثلا في القرى المغربية أو في المدن أو الاحياء ، فانك ترى كيف ينحت الطفل الصغير الخشب الـذى يصنـع منـه (المنفاخ) أو المشط ... الخ . وكيف يتعامل معه ببراعة تجعلك قزما أمامه ،،

لا أدرى كيف يمكن أن نتميز عن هؤلاء الناس لاننا نعرف كيف نخرج لونا مع لون .. الحرفة هي هي في الحالتين . هذه هي النقطة التي فتحت أمامنا بابا غنيا من الاكتشافات والاقتباسات . والنقطة المهمة هي الطلاق الحاصل بين المثقف العربي وبيئته ، والشيء الذى لم يحصل لدينا في المغرب رغـم الالتباسات الموجودة واللغة التي نتكلم بها ، وتغربنا ، لا زلنا متجذرين أكثر مـن هـؤلاء .

هذا هو السبب الذى يجعل الفنانين العراقيين على الخصوص ، الأذكياء منهم ، حين يصلون الى المغرب يفاجئون الى حد أنهم لا يستطيعون اخفـاء مفاجاتهم واعجابهم بالوسط الذى نعيش نحن فيه ، قبل أن يستطيعوا تقييم عملنا الذى يراه المغرب . لكن ، عندما كانوا يرون العمل المغربي في الصحف أو في زيارتنا نحن اليهم فانهم لم يكونوا يستطيعون تقييم صلة فننا بأصالتنا

أنا مثلا وقعت لي حكاية مع اسماعيل شموط حين أتى الى هنا وذهبنـا الى مراكش لمشاهدة مهرجان الفولكلور . لقد كاد يجن ، كان يقول لي : ألم يتم تدريب هؤلاء الناس واعدادهم في معاهد شعبية ؟ وكنت أقول له : ألا ترى أن الناس أتوا رغما عنهم من مساكنهم للرقص والغناء لنتحدث عن التكويـن وعن المعاهد الشعبية ؟

بنيس : هنا تطرح لدينا اشكالية هي أن التجربة العربيـة في الشـرق العربي بصفة عامة ساقطة في التجربة الغربية ، بمعنى أنها تعيش استيلابا للغرب ، ألا يمكن أن يقال بأن التجربة المغربية تعيش استيلابا بالنسبـة للماضي والتراث المغـربي ؟

المليحي : لا أظن . عندما أقول بان للمغاربة ارتباطا بتراثهم لا أرمي من ذلك الى أنهم يرسمون ويقلدون . بل انهم يسيرون سيرا موازيا . الفنانـون المغاربة يسيرون على طريقة معينة ، لكن فكرهم وانشغالهم لداخلي موجود مع الوضع التقليدى أو الاصيل في المغرب . انه ليس عملية نقل أو نسخ ، انها

فقط عملية تقييم . نعرف أن هذه الأشياء موجودة . نعرف كيف يتذوق الشعب الألوان والخطوط والرموز والاشارات . هذه أشياء مهمة ، تجعلنا نتقرب من هذا التراث

هناك تجربة نستفيد منها جدا ، هي تجربة الباوهاوس الألمانية ، هذه التجربة التي بحث فنانوها في تراثهم الشعبي واهتموا بأى تراث شعبي في العالم . مثلا منهم بول كلي الذى قضى مدة في شمال افريقيا : تونس والجزائر. وجميع أبحاثه الفنية والشعرية في التشكيل ممركزة حول الفنون الشعبية ، والفن على العموم في الشمال الافريقي . كان هذا الرجل هو العمود الفقرى للجانب الشعرى في الباوهاوس بحيث كان يتوازن مع الجانب العقلي الذى كان من طرف المهندسين والفنانين الآخرين .

التجربة المهمة في الباوهاوس هو أنها كانت تجربة شعبية اشتراكية في نفس الوقت : انتاج فن لاستهلاك أكبر عدد من الجمهور ، لم يكن هناك فن يتجه الى طبقة معينة . هذا هو الجانب السياسي المهم فيها .

تجربة الباوهاوس هذه تبين أن كل الفنانين العرب يتأملون ويبحثون فيها ، نحن في المغرب عرفها أغلبنا ، درسناها في الغرب واتصلنا بأناس ونعرف أناسا منها لا يزالون أحياء ، ونحن نقدر هذه التجربة ، التي كانت ثورية في وقتها وضد الأكاديمية .

بما أن المغرب لم يسبق له تراث اكاديمي في هذا الميدان تصبح الصلة بيننا وبين هذه التجربة غريبة جدا . ليس بمعنى أن نطبقها مائة في المائة ، ولكن أن نأخذها كأرضية للتفكير فيما يمكن خلقه من فن مغربي لا زال مرتبطا بالشكل الاستعماري .

عندما نتكلم عن القديم ، أو الماضي ، في المغرب ، فاننا نفكر دائما في ذلك الفاصل الذى وقع في تاريخنا ـ بسبب التدخل الاستعماري ـ بين ما قبل الاستعمار وما بعده . وذلك لأنه كانت في المرحلة الاولى عملية سير ، وان بطيئة ، توقفت بسبب الاستعمار ، وتغيرت المفاهيم والقيم . لذلك فان الرجوع الى الماضي ـ بحثا عن التوازن ـ يفرض على المرء أن يصارع هذا التيار الذى هو ملقى فيه للوصول الى تلك المرحلة القديمة .

وموضوع البحث عن الأصالة موضوع مطروح في كل ميادين التعبير . طبعا هناك من يعود الى الماضي لينطلق منه بحثا عن حل جديد ، وهو سيعثر على حل ما بشكل من الأشكال ، وهناك من يعود الى الماضي بعاطفية ورومانطيقية ، قائلا ان في هذه العودة وحدها الحل ، وهو بهذا لا يمثل سوى رجوعا الى الوراء .

هذه نظرة عامة عما يمكن أن يحدث داخل الفنون التشكيلية أو غيرها . أما ما يحدث لدى الأفراد ، في المغرب ، ـ الافراد الذين أعرفهم شخصيا ـ فهو أنهم في الوقت الذى بدأوا يتساءلون عن الماضي وعن الرجوع الى الماضي

فانهم لم يكتفوا بالنقل التام للماضي ، بل انشغلوا وتساءلوا حوله ..

ان ثقافتنا الماضية ثقافة مركبة ، تحتاج الى نوع من التوضيح والبحث بعقلية جديدة ، هي ليست ، بالتأكيد ، عقلية « العالم » ـ بالمعنى القديم ـ الذى يفسر مظاهر أو قيم الماضي ، وانما هي عقلية متفتحة وقابلة للتجديد . تقيم رؤية مختلفة تماما للماضي .

ثم هناك نقطة بحاجة الى توضيح أكثر ، وهي أنه اذا كان هناك فنان أو رسام أوروبي ، أصل ديانته هو المسيحية ، ويدعو للعودة الى الماضي ، فانه هو الذى سيقع في استيلاب من طرف الماضي ، ويصح عليه هذا الحكم ، لأنه سيدخل في بعض الاطر والمقاييس التي هضمت وأصبحت أساس التغيير الذى حدث فيما بعد . أما نحن ، فقد وقع لنا وقوف مفاجيء . حصل بعده أن الجيل أو الجيلين اللاحقين على بداية التدخل الاستعماري احتفظوا فقط بالماضي ولم يغيروه . اننا نشاهد هذه المرحلة من الجمود والمحافظة في التفكير والرسم والكتابة والشعر .. الخ . واذا كان لها من ميزة فهي أنها مكنتنا من أن نرى ونشاهد بسهولة كيف كان ماضينا (المحافظة على الفن الشعبي أو الفن العتيق بكيفية ما وايصاله الينا) ، وهذا يختلف عن ما وقع في الشرق العربي (سوريا ، لبنان ، مصر ، .. الخ.) ، حيث تكونت ، من جراء الاصطدام بالغرب ، طبقة بورجوازية محت وأزالت بعض المظاهر العتيقة . فبقى الشباب الآن دون اتصال بماضيهم ،وهذه مسألة غريبة جدا ، جعلت المشرق العربي ، البعيد جغرافيا عن أوروبا ، يصبح أقرب اليها منا نحن . وقد حدث لي شخصيا أن كنت أتكلم مع عدد من الفنانين العرب ـ في العراق أو في مصر لا أذكر ـ فلاحظ أحدهم : كيف يمكن لكم أن تمكروا بهذا ، وأن تكون لديكم انشغالات من هذا النوع وأنتم أقرب الى أوروبا ؟ لقد كانوا ينتظرون منا ، بسبب هذا القرب ، أن نكون في طليعتهم ، أو في طليعة أكثر تقدما منهم ، بالمعنى الذى يفهمون به كلمة « طليعة » ، أى أن نكون مقلدين للأوروبيين كالببغاوات .

وكخلاصة ، اظن أن الرجوع الى الماضي أو الاهتمام به سيكون فيه استيلاب أو لا يكون فيه حسب قوة أو ضعف الشخص المثقف ، وتبعا للكيفية التي سيتم بها هذا الرجوع .

شبعة : أظن أن المليحي تعرض الى مجموعة من النقط المهمة دون شك. النقطة الأولى منها ـ والتي غالبا ما تنسى عندما يعالج بعض الناس مشكل ضرورات وأسس العلاقة بالتراث ـ هي الوقفة التاريخية التي وقعت بحكم السيطرة الاستعمارية .

فقد كانت فعلا وقفة تاريخية تركت المثقفين أو الأنتلجنسيا المغربية ، سواء في ميدان الفن والكتابة أو غيرهما ، تقوم فقط بدور الحماية ، والمحافظة على / أو الاستمرار في تقديم القديم . كما أنها أدت من جانب آخر ، وبفعل

المخطط الثقافي الاستعمارى ذى التوجيه المعروف ، وعبر تربية وتوجيه للجيل الذى نعتبر أنفسنا جزءا منه ، الى أن نتوقف ـ نحن هذه المرة ـ كذلك ، بسبب الوعي بالاستيلاب من طرف الثقافة الغربية الاستعمارية على الخصوص (ولا نتكلم عن الثقافة الغربية المتقدمة أو التقدمية)

ونتذكر فعلا بصدد هذه المناقشة ، وهذا الموضوع ، مرحلة 65 ـ 66 ، حيث كان مشكل الثقافة الوطنية مطروحا ، وكانت عدة جمعيات وهيئات تناقشه في أنشطتها المتعددة . كما نتذكر ، في هذا الوقت بالذات ، أنه كان لتجربة مدرسة الدار البيضاء ، التي ساهمنا فيها ، علاقة وثيقة بهذه الاشكالية . فكنا نحن ، كفنانين مثقفين ، واعين بأنه علينا الدخول في محاولة لاكتشاف ذاتنا . أى ما يمكن تسميته بـ « الأصالة الحقيقية » ، وهنا طرحت علينا قضية الرجوع الى التراث ، من منظور يتعلق بالخصوصية .

طبعا يمكن أن يكون الرجوع الى التراث نوعا من الاستيلاب ، كما يمكن أن يقع الشيء نفسه بخصوص الاهتمام بالغرب والجر ى وراءه . هذا الاستيلاب له خطورة حقيقية . ولكن الذى يجب أن نذكره هنا هو أن العلاقة بالتراث لا يقوم بها الفنانون مثلا ـ وهذا ما نعرفه بدقة أكثر ـ بكيفية تجعل من عملهم التجاء وهروبا الى الماضي والتراث كحل لمعضلة ، بل فقط كارضاء لرغبة أو متطلبات اجتماعية خارجية : أن يرضى عنه الناس ويقولون انه انسان أصيل .

عندما يتصرف الفنان بهذا الشكل فانه يكون انتهازيا فقط ، ثم مستلبا . وحقيقة أن الرجوع الى التراث بهذا الشكل لا يمكن أن يعطي نتيجة أكثر من رجوع تسجيلي ، بل وأكثر من ذلك ، فولكلورى . وأمثلة هذا النوع من الاستيلاب نشاهدها في الشرق العربي كثيرا .

بنيس : حتى الرجوع الى الماضي يطرح معضلات كثيرة . فرفض الرجوع الى الماضي ، أولا ، لا يمكن أن يكون معقولا . وكذلك فان رجوعنا اليه كله ليس معقولا ، بمعنى أن الوعي النقدى الذى يصاحب عملية الرجوع الى الماضي هو الذى يبرر وجودها في المرحلة الراهنة . أى أن كل فكر يعود الى الماضي بدون أن يكون مصاحبا بعملية نقدية تحطيمية ـ ان شئنا ـ للأسس الخارجية واللاهوتية في هذا الماضي ، لا يمكن الا أن يكون ضحية لهذا الماضي .

الا أنه ربما كانت هناك مشاكل مرحلية ومشاكل بعيدة المدى بهذا الخصوص .

مثلا الاخ بلكاهية طرح مسالة مهمة ، وهي قيامه باستفتاء في معرض السنتين بالرباط ، على مجموعة من الناس الذين كانوا مكلفين بمختلف الاجنحة، استنتج منه أن الناس كانوا جد معجبين بالجناح المصرى لكونه الجناح الذى يحتوى على التشخيص أكثر مما يحتوى على الرموز والخط . بمعنى أن العودة

الى الماضي هي الآن عودة الى مرحلة معينة من الوعي البصري .

ألا يمكن أن نقول الآن بانه من الضروري التفتح على الوعي التشخيصي في اطار غير الاطار الأوروبي ودون السقوط في المفهوم التقليدي للعمل الفني

نحن أمام واقع لا يمكن انكاره ، ونظريا لا يمكن أن نحلَ مسألة الرجوع الى الماضي بسهولة على ما أعتقد . لا أظن أنه بامكان المثقفين في المغرب ، أو في العالم العربي أو العالم الثالث بصفة عامة ، أن يحلوا هذه الاشكالية بسهولة لأنها ناتجة عن تراكم تاريخي معقد . ولا يمكن تبعا لذلك أن نأتي ونحلها في لحظة تاريخية ، قصيرة . الا أنه يبقى مطروحا مع ذلك .

بلكاهية : حين قلت بأن التشخيص والرجوع الى التاريخ ملاحظ في أعمال المصريين تلك ، لم أقصد تاريخهم وتشخيصا خاصا بهم ، وانما تاريخ وتشخيص أناس آخرين وثقافة أخرى .

بنبيس : نعم ، غير أن المسألة التي اثارت انتباهك ، والتي تهمنا هنا ، هي : لماذا كان الناس معجبين بالتشخيص ، بينما ليس في تراثنا المغربي تشخيص وانما تعبير بالرمز والخط الذى هو الدال والمدلول في نفس الوقت . هذا هو المشكل .

شبعة : أظن أن هذه الملاحظة تقودنا الى اشكالية جد واسعة ، لا تتعلق فقط بتجربتنا في المغرب وبالمشاكل التي نخوض فيها كفنانين مغاربة وكفنانين عرب ، بل انها تمتد لتصبح اشكالية كل العالم الثالث ، وكل الثقافات التي خضعت في مرحلة تاريخية ما لسيطرة الثقافات الغربية ، والتي لم تعرف أغلبيتها الفن التشكيلي بالمفهوم الغربي ، أى كتسلسل تاريخي غربي .

ففي الوقت الذى نرى فيه أن التشخيص ، في مختلف مراحل الفن الغربي، (من الفن الكلاسيكي القديم الى الوسطوى الى عصر النهضة الى الباروك الى الكلاسيكية الجديدة الى الرومانطيقية) يأخذ اشكالا مختلفة ويشارك في تركيبات خاصة ، من حيث مفهوم الفضاء ، حسب كل عصر وحسب كل اتجاه . فاننا نلقي دائما ـ زيادة على التشخيص الانساني ـ عناصر طبيعية .

اما في الوقت الحاضر ، في العالم الثالث ـ والمغرب والعالم العربي جزء جزء منه ـ فاننا نتساءل : كيف يميل عامة الناس الى ـ ويتجاوبون بسهولة مع ـ لوحات من النوع الذى عرض في الجناح المصرى (لان فيها فلاحة تحمل قلة ، وفيها نخلة وجملا وخيمة ونوعا من الحياة العربية مماثلة لتلك التي يشاهدونها في السينما والتلفزيون وغيرهما) ؟ علام تدل هذه الظاهرة ؟ انها تدل على انه ما دامت الفنون التشكيلية لم تسترجع دورها في الشارع والحياة اليومية ـ مثلما كانت في التراث ـ فان الذى يعوضها ويحل محلها الآن هو التلفزيون والسينما والصور المتحركة .

هكذا نفهم بسهولة لماذا يميل رجل ـ أو امرأة ـ من الشعب بسهولة الى هذا النوع من الفن ويتجاوب معه ، لان هذا الرجل ـ او المرأة ـ مستلب

كذلك من طرف هذه الفنون البصرية التي ليست طبعا فنونا تشكيلية لانها تقوم مقام الحياة التشكيلية والصورية التي كان يعيشها الرجل الشعبي في التاريخ القريب . هذه فعلا مشكلة يعاني منها الفنان الحديث .

فأمامنا الآن ، عوض أن نجد متفرجا حرا تماما ومتمكنا من عناصره الفكرية والحساسية التقليدية بكل صفاء ونقاوة ، نجد ـ بالاضافة الى حساسيته التقليدية ـ عناصر استيلابات وحساسيات جديدة راجعة الى تأثيرات الصور الفوتوغرافية والتلفزيون والسينما .. وحتى الروايات والافلام والمسرحيات المصورة .

وعندما يأتي شخص الى المعرض ويشاهد لوحة فيها نوع من الحكاية : أشخاص وعلاقات بين الارض والسماء والطبيعة . فانها تجعله يقرأ نفس القراءة : يرى صورة ثابتة في حين أنه يشاهد أمام التلفزيون صورا متحركة مسترسلة .

ليس بامكاننا أن نقول الآن بأنه يمكن حل هذا المشكل بطريقة ديناميكية لا تنازل فيها ولا سقوط في استيلابات ناجمة عن تأثيرات من المفروض علينا مقاومتها بجدية ونجاعة .

ان التربية التشكيلية الغربية تفيدنا في اكتشاف اللوحة ، لا كشيء مدموج في الهندسة . في تراثنا ليست هناك « لوحة » وهذا عنصر دخل مع التربية الاكاديمية الى مدارس الفنون الجميلة في العالم العربي . وكل هذا آخذ في الانتشار شيئا فشيئا . وليس معنى ذلك ان علينا أن نرفضها لانها انتشرت ـ كوسائل جديدة ـ ودولية ان شئت ـ بل علينا أن نتبناها على حسابنا الخاص ، لكن مع التصرف فيها بالشكل الذى ينطبق مع ذاتنا ومع خصوصيتنا الثقافية والتاريخية .

طبعا هنا ينبغي ألا تكون العلاقة بالتراث متطرفة ، وأنت على حق عندما تطرح هذا المشكل هو هل يمكن للانسان أن يظل في التراث فقط ، لكي يوظف / ويعتمد على طريقته التاريخية في التواصل رافضا كل الامكانيات الجديدة . الا أنني أعتقد أنه ينبغي طرح المشكل بشكل أكثر ديناميكية ..

ان كل التراث التشكيلي ، كل وحدات وعناصر ومفردات اللغة التشكيلية يجب أن تحوز على اهتمام الفنان التشكيلي في العالم العربي والعالم الثالث ـ والمغرب ضمنها طبعا ـ لكي يوظفها من أجل اسلوب ينبغي خلقه يوما بعد يوم .. وهنا نعود الى مسألة سبق أن أثرناها فيما بيننا وهي ضرورة احصاء وجمع التراث وخلق فرق للدراسة والبحث .. الخ .. وجمع الوثائق ، وذلك لنتعرف عليها ونعرفها أولا . فنحن عندما نتحدث عن التراث لا ننطلق الا من تجارب واحساسات خاصة ، رغم ان كلا منا شاهد كثيرا وتجول وجمع وقام بعمل وثائقي ، فان ما قام به يظل ضئيلا وغير كاف بالنسبة للضرورة المطروحة وهي علاقتنا بالتراث . لا يجب أن تبقى هذه العلاقة شعارا وحسب . أو محاولات

لاستيعاب التراث داخليا من خلال عمل فردى .

انني أؤكد على أن مسألة التوثيق والقيام بدراسات حـول الوثائـق المجموعة بعد تصنيفها ، وادارة حوار وجدال حولها وحول علاقتها بالاشكال والقيم الحديثة هي الطريقة التي يمكن أن نغني بها هذه التجربة التي لا زالت في البـدايـة .

بنيس : ما أريد توضيحه هو أنني لا أرمي من وراء هذا الكلام اتخاذ موقف مضاد من هذه التجربة ان المشكل مطروح علينا سواء أحببنا أمكرهنا، بمعنى أن الاشكال التي نجدها في الشمال أو في الجنوب ، في المدن أو البوادى ، ذات علاقة باللاوعي الجماعي المغربي في المراحل التاريخية السابقة ، ونحن الآن لا نعيش نفس تلك الظروف التي أوجدتها من قبل . ولذلك نجن قطيعة بين دلالات هذه الرموز وبين التحولات التي نعيشها الآن في الظاهر والباطن ، وهنا تصبح المسألة شائكة . وهذا ناتج اما عن قصورنا في معرفة التراث ، لانه لم يبحث فيه بما يتطلبه من جهد وعناية وجدية وتسلح بالرؤية العلمية ، وربما كان السبب راجعا الى أن هذا البحث الذى قمنا به الى الآن خاضع لظروف خارجية متسربة . لا يمكن القول بأن الشكل في أى عمل تشكيلي منفصل عن واقعه الاجتماعي الذى أنتجه ، وبالتالي لا أظن أن هناك شكلا خالدا ، كما أنه لا يوجد وعي خالد ، وهذا مرتبط بالتحولات الاجتماعية والتاريخية . ان الفكر النقدى يستلزم جمع التراث ثم اعادة شرحـه ، وهنـا تدخـل العلـــوم السوسيولوجية ، الاقتصادية ، الانتروبولوجية ... وبعد ذلك يتم ارساله الى وعي المشاهد الذى يحيا قطيعة مع مدلولات القيم الفنية القديمة . ومن هنا نطرح اشكالية الرجوع الى الماضي في نفس الوقت الذى نطرح علينا فيه مسألة التوجه الى أروبا وتقليد هذا الفنان أو ذاك بسهولة، أرى أن المسألة فوق الرغبة الفردية ، وأظن أن التشخيص يمكن أن يلعب دورا نسبيا ، ولا أقول ايجابيا أو سلبيا ، فنحن نعرف بأن التشخيص ، حتى في أروبا ، ليس كله صالحا لتربية الفن ، بالاضافة الى أنه لا يحقق وحدة ، بطبيعة التيارات ، والمدارس ، والدول نفسها ، فهو في فرنسا غيره في ايطاليا ، وغيره في المانيا وانجلتـرا وروسيا ، يعني أن المسألة أمامنا ولا يمكننا نكرانها . وأخاف أن يكون الرجوع الى الماضي راجعا لتنبيه الغربيين لنا لما في هذا التراث من امكانيات تعبيرية متعددة ، وأخاف أن نكون في بحثنا عن الماضي خاضعين لسيطرة غربية قد تكون لها علاقة بالفكر الغربي، وقد لا تكون لها هذه العلاقة. وعلى هذا هل يمكن القول بصفة نهائية بأن الحكاية لا دور لها بتاتا بالنسبة الينا ، ونشطب عليها بالاحمر ، أو نقول مع بعض الاخوان الفنانين الآخرين بأن الرجوع الى الماضي ليست له فاعلية ؟ طبعا هنا يمكن أن نطرح صيغة للاشكالية ، لا بقصد الوصول الى نتائج نهائية ، ولكن على الاقل لتحديد بعض ملامحها .

بلكاهية : أظن ـ من حيث الثقافة ـ أن أية ثقافة الا وفيها فكرة امبريالية

بالضرورة . أمام هذا المشكل علينا أن نوظف امكانياتنا للحفاظ على اشيائنا . في نفس الوقت الذي يجرفنا السيل معه ، حين تنبع ثقافة ما من بلاد معينة وتتدفق نحو هذا الجزء من العالم ، ثم هذا الجزء وذاك .. فان الموقف ليس هو اغماض العينين أمام ما يحصل . الطريقة المثلى هي أن نعترف بأن طرق عملنا متأثرة بالمدارس الأوروبية فنكون واقعيين أمام أنفسنا وأمام الناس الذين يلاحظون ذلك وسنكون بلداء ان لم نقم بذلك .

هناك بعض الناس يعطون الناس الاخذ من أوروبا صفة الاجرام ، فيقولون : ان كل ما تعملونه أوروبي ومأخوذ عن « النصارى » ، ولكنهم هم أنفسهم لا يفطنون الى أن المشكل مطروح كذلك بالنسبة لهم كمشاهدين .

ينبغي على هؤلاء الناس أن يشاركوا بدورهم في البحث عن حل لهــذه الاشكالية . ينبغي أن نمضغ كل ما نتلقاه ونهضمه ثم نرى ما يتبقى لنا من ذلك . ولكن يجب تجاوز هذه المرحلة بدورها ، اذ لا يمكن لنا أن نظل واقفين عند نقطة واحدة .

شبعة : انهم فعلا لا يحلون المشكل ، بل فقط يميعونه ويزيدون فــي تقوية التأثير المعاكس لوعي تشكيلي فني جماهيرى شعبي كان من المفروض أن يكون متوفرا وأن يتم تطويره أكثر بالاتصال مع الفنانين أنفسهم . وهذه مسألة ــ كما قلت ــ لا يمكن أن تحل بسهولة . ولكن هناك جانب يجب تذكره دائما وهو الميادين التي ينبغي على الفن التشكيلي أن ينتشى ويتحرك فيها لكي يتمكن من المساهمة في حوار حقيقي يساعد على بلورة حلول غير آلية لهذا المشكـــل .

تصور أننا في الوقت الذى نقول فيه بأن هناك استيلابا غربيا نجــد أنفسنا محتاجين الى عدد كبير من الاكاديميات والمدارس والمتاحف ، رغم أننا ضد فكرة المتحف . ولكن ما سقطنا فيه ــ وهذه مسألة أظن أن الاستاذ العروى قد تعرض لها في بعض كتاباته ــ هو أننا غالبا ما نحارب مسألة ما قبل أن نجربها أو نمر بها ، أى أننا نتجند لمحاربة طريقة من طرق العمل أو ممارسة معينة قبل أن نعيشها لكي نعرف لماذا وكيف نحاربها .

لقد سقطنا ، نحن أنفسنا ، في الخطأ ولا زال بعضنا متشبثا به . سأقول ان المتحف مجرد أعمال يتراكم عليها الغبار ويذهب أناس معينون لمشاهدتها، وهذا أمر لا معنى له ، لكن : قبل أن نصل الى هذه المرحلة فانهم وصلوا اليها في أوروبا لأنهم اكتشفوا أشياء ، وقبل أن نصلها ، فهناك عدد كبيــر مــن الناس ــ مئات الملايين من البشر ــ الذين استفادوا ولو من بعض ما كــان موجودا ، وكذلك الكثير من الفنانين الذين استفادوا من المتاحف .

لقد كان الفنان اذا تعب من الأكاديمية أو وقع خصام بينه وبين أستاذه يحمل حاملة لوحاته ويشتغل في المتحف قائلا : حتى أنا يجب أن أقوم ببحث أو عمل عن روبنس أو رامبرانت أو فلان . ونحن نعرف أن أكثر فناني التاريخ

الأوروبي الحديث استمدوا وعيهم من المتحف أكثر مما استمدوه من غيره . لنأخذ ماتيس مثلا وكيف أن عملا معينا في متحف معين وتراث معين كـان السبب في تحريكه وتغييره دائما ، وبالتالى في تحديد الطريق التي سلكتهـا موهبته في جملتها لاحقا .

كيف نحل المشكل اذن ؟ هل نعمل قليلا من التشخيص أو ننقص منه أو نضيف اليه ؟ أو نعمل التجريدى أو المختلط ؟ وكيف يمكن أن نتصور فننا فـي المستقبـل ؟

اننا اذا جمعنا كل تراثنا ، ولم تكن هناك مؤسسات تحركه وتعرضه وتصنفه وتصوره وتقوم بعمل محاضرات ومناقشات ، فهناك من يقول بأن هذا سيكون كله هباء ، وهناك من يقول اذا لم تكن هذه المؤسسات فان التراث المجموع سيبقى لدى فلان وفلان ، في منزل أو مكان ، ويبقى بامكان قلة من الأشخاص فقط أن يتعاملوا معه ، كاختصاصيين وهذا فعلا ما يحصل الآن : الشيء القليل الموجود هو لدى بضعة أشخاص فقط ، والشيء الكثير لا زال ينبغي تصنيفه واعداده ..

حين يكتشف شخص ما هذا الفراغ فانه يتساءل كيف حدث أن وجد عدد من الفنانين الذين بامكانهم أن يعملوا عملا معقولا نسبيا .

المليحي : لقد أشار الأخ شبعة الى نقطة بالغة الاهمية ، لا زال يقـع حولها جدال زمني ـ فعال اننا ارتكبنا خطأ في موقفنا من المتاحف ، حيـن رفضناها ونحن في مسيس الحاجة اليها . ألا يمكن قو لنفس الشيء عن علاقتنا مع التراث ؟ بمعنى : هل نستمر في تجربة البحث عن الأصالـة والثقافـة الأصيلة .. الخ . لكي نبرز من الماضي جوانبه الايجابية التـي يمكـن أن نستفيد منها ، أم نقول بأنها مرحلة أدت رسالتها ونقوم بتجاوزها ؟

ان الاجابة على هذا السؤال تتوقف على جانب الاستهلاك مـن طـرف الجمهـور .

لناخذ مثلا : العمل الشخصي ـ بغض النظر عن ميدانه واتجاهـه ـ فالفنان المغربي ، أو العربي ، حين يمارس شكلا أو طريقة في التعبير فانـه يستمر فيها طوال الوقت ، مكررا طريقة التركيب والتجهيز الى الحد الذى تجد فيه من يقول بأن « فلان مات » . نحن نتذمر من هذه الظاهـرة ، ولا سيمـا الفنانون الذين يفكرون ويجدون ويبحثون . الا أنه لا يمكن الانتقال من مرحلة الى أخرى دون أن يكتمل ذلك الحوار بين المنتج والجمهور ، خاصة ونحـن نهتم برد فعل جمهور معين .

ان رد الفعل هذا لم يحدث بعد ، والجمهور الذى سيحدث رد الفعل هذا لا زال لم يوجد بعد . ولذلك فنحن نضطر للتصرف بكيفية تجعـل الفنـان الطلائعي منا ـ وخاصة في الفترات الاخيرة ـ يكتشف أنـه يتنبـأ ويحس بأشياء ـ مثل الرادار ـ قبل أن يصل اليها الناس بعشر سنوات أو عشرين.

هذه حقيقة لا زالت موجودة في أوروبا وأمريكا ، الا أن جمهورنا يتميز بطريقة أبطأ في الهضــم .

هناك نقطة أخرى مهمة وهي عدم وجود طبقة مثقفة تستطيع أن تصرف التعبير أو الابداع الى الآخرين .

انك تلاحظ أنه اذا كان هناك معرض أو مسرحية أو حفلة موسيقية مان الناس لا يزدحمون على أبواب المسرح أو القاعة أو المعرض مثلما يزدحمون على شبابيك قاعات سينمائية تعرض أفلام الكاراطي أو غيره . وما يهمني هنا ليس اهتمام الناس بالكراطي وانما كون منتجي أفلام الكاراطي قد وجدوا جمهورهم بسهولة ووصلوا الى طريقة للحوار معه جعلت هذا الجمهور يستهلك انتاجهم بغزارة . في حين لم يجد ابداع الفنانين التشكيليين أو الموسيقيين أو المفكرين أو غيرهم جمهوره بعد .

ان اللوم مطروح على الجمهور بدوره. فالناس يعرفون أحيانا بأن هناك معرضا أو مسرحية ولكنهم لا يذهبون لمشاهدة أى منهما ، مقتصرين على العلم بأنها موجودة . يجب أن تكون لديهم مبادرة الذهاب لمشاهدة المعرض أو المسرحية أو الحفل الموسيقي ، هذه الروح مفقودة الآن لــدى الجمهور ، وهنا يمكن أن نعود الى مسألة الاستيلاب المزدوج : الغربــي التقليدى ـ تقليدى لانك تجد الانسان منقسما على نفسه الى نوع من الكسل والى نوع من قبول الوضع : « السلمية » . وغربي لأنه يهضم المفاهيم الغربية في موضعها دون أن يتحرك ويتجند ودون أن يقوم بمجهود . هذا المرض موجود طبعا ، وهو يعرقل السير ، اذ لا يمكن لنا أن نتحول الى موضوع آخر في الفن ما دام هذا الوضع على ما هو عليه ، وما دام الغرب هو صاحب المبادرة في التجارب والانتاجات الجديدة .

نعم ، هذه حقيقة يجب أن نعترف بها لا زال الغرب هو الذى ينتج آخر نمط يمكن أن يوجد في طريقة تعبير معين . لقد مر الغرب بمراحل لم نمر بها بعد في الفن التشكيلي ، مثل السوريالية والدادائية والانطباعية ، ولا زالت كلها دينــا في عنقنــا .

يجب أن نمر بها ، ولو فقط لكي يعرف ذلك الجمهور بانهــا وجــدت وطرحت ، ويتضح من هذا أنني ألصقت بالفنان دورا مدرسيا تعليميا : نعم ، انه دور لا بد منه للجمهور ، وعلينا أن نصبح مثل الموظف الصغير الــذى يعمل فقط لكي يغطي حاجياته والباقي ينفقه على والديه .

هذه العملية أجدها في الثقافة أيضا . فنحن نرسم ونبــدع ، في نفس الوقت الذى يجب علينا فيه أن نفسر ما نقوم به . ونهيء حتى اولئك الناس الذين يستهلكون ما ننتجه . انها عملية متعبة جدا ، واذا سرنا على هذا المنوال فانه لا بد من مرور أجيال كثيرة قبل أن نستطيع حل وتصفية مشكل واحــد .

اذا قفزنا على هذا المشكل ـ وهذا أمر ممكن ـ فاننا نفقد اتصالنا مع ذلك الجمهور الافتراضي (: هناك جمهوران : : فعلي ، وآخر نحسب له حسابا في داخلنا وفي انتاجنا وفكرنا) .

هذه هي الظاهرة الرئيسية في العالم المتخلف بخصوص الفن . وبامكاننا أن نتكلم عن التخلف في هذا الميدان لأن الفن صارت له اليوم صلة بالنمو الاقتصادي والصناعي والفكري لمجتمع معين .

هناك ما يمكن تسميته بـ « مستويات الحياة » ، وهي صيغ موجودة في كل العالم (أوروبا ، افريقيا ، العالم العربي ... الخ) . على شكل هرم تصاعدي ، بحيث أن الانسان الموجود في هذا الكوكب سيصل يوما ما الى نقطة يوحد فيها مفاهيمه ، وفي ذات الوقت تصرفاته . وهنا لم يعد بامكاننا أن نقول بأننا لا زلنا متغربين ، لأنه توجد ظاهرة نتحد فيها جميعا ، سواء كنا استراليين أو افريقيين أو آسيويين ، ان العالم كله يسير نحو التجمع في القمة لتكوين مجتمع كوكبي ، ونحن نوجد ضمن هذا العالم فليس بامكاننا أن نرفضه ونتجاهله . اننا نستهلك انتاجاته المعنوية والمادية . غير أنه علينا ألا ننظر للمسألة من وجهة نظر استعمارية . بل علينا ـ ونحن نسير نحو تلك القمة الهرمية ـ أن نحمل ونجر معنا بعض قيم الثقافة التي ننتمي اليها ، وهذا أمر مفروض علينا .

انها عملية مزدوجة أبدا ولا نستطيع الفرار منها .

ان التجربة التي أشار اليها الاخ شبعة في البداية مهمة جدا . ومادمنا لم نتجاوزها فانها تبقى دائما أساسية ، ودائما مطروحة ، حتى بعد عشر سنوات أو أكثر . ان الشيء الذي تكون له قيمة ووزن لا يمكن أن يشيخ ويفنى ، ويبقى دائما صالحا .

بنيس : لنحاول تلخيص كل ما سبق في ختام هذا الحوار : ان التصور الذي يوجد لدى جماعة من الناس هو أن مجموعة من الفنانين المغاربة ، مجموعة 65 ـ ان شئنا اطلاق هذا الاسم عليهم ـ قد توصلت الى قناعات فنية فيما يخص الحوار مع التراث ووقفت عندها .

غير أن ما يظهر لنا من مثل هذا الحوار هو أن هناك فعلا نوعا من الرضى على هذا العمل ، لكن رضى يصاحبه في ذات الوقت نوع من القلق ، بمعنى أننا نجد تداخلا ما بين العمل الفني كانجاز تاريخي ـ وهذا شيء لا ينكره اى شخص ـ وبين أفق المستقبل والشكل الذى يمكن أن يطرح به .

والمسألة ـ كما وقعت الاشارة الى ذلك من قبل ـ لا يمكن أن نحل آليا وبسرعة بل تتطلب شروطا تاريخية معقدة ، أن حركة 65 خلقت نتيجة شروط تاريخية فان تحول هذه الحركة نفسها نحو المستقبل لا بد له من شروط تاريخية ، تتعلق بالمتفاعل وبتربية العين وبالبحث في هذا التراث نفسه ، وبتعميق النظرية النقدية .. هذه قضايا متداخلة ولم نتوصل بعد الى

اعطاء نقيضها ان صح القول . وكل ما يطرح الآن على الساحة التشكيلية المغربية هو مجرد اقتراحات ممكنة تدور حول الكيفية التي يمكن أن نتصور بها فنا تشكيليا مغربيا فاعلا في الواقع وفي المستقبل كذلك ...

شبعة : الواقع أنه مهما كانت رغبة وعمل الفنانين كأشخاص أو كمجموعات (مثل مجموعة 65 وغيرها)، فانه لا يمكن لنا أن نصل الى حل، ونطور اى شكل مستقبلي انطلاقا فقط من مختلف الاقتراحات الموجودة الآن في الساحة ، ودون خلق سوق حقيقية فعلية .

ان تلك السوق هي تعبير عن الارادة الجماعية التي يمكن أن تكون ، وهي ارادة تتداخل معها مسالة السلطة والمؤسسات التي توجد المتحف والمجتمع الثقافي المختلط والفن في البادية والمدينة . وما لم يتوفر هذا فانه لا يمكن أن يكون ثمة نمو ولا يمكن أن ننتظر التقدم .

وكما قال المليحي ، نحن مضطرون فعلا لأن نظل ، ولسنوات ، في تجربة شكلية معينة لاننا لم نستفد بعد في حوارنا مع الناس ، بسبب أن كثيرا من الناس لم يشاهدوا انتاجنا ، وبسبب أننا لم نعرض عملنا الا مرة أو مرتين او ثلاثا في مدينة معينة أو مدينتين . العمل التشكيلي يشاهد ولا يسمع عنه كخبر ، وعلى الانسان أن يعايشه . الا أنه كيف يعايشه الانسان اذا لم يكن قد شاهده ، الشيء الذى لا يمكن الا من خلال معارض متكررة ونشاط قوى الحجم .

وكما قلت في بداية الحديث ، فاننا نتساءل كيف يمكن أن يقام بيينال في المغرب أو البحرين أو قطر أو غيرهما ، أى في بلد لا يتوفر على حياة ثقافية حقيقية . وفي الوقت الذى لا يوجد فيه ولو معرض سنوى محلى محترم.

هذا ، باختصار ، هو ـ في رايي ـ الجانب المهم الذى علينا أن ننتبه اليه . فمهما كانت الحال فان المسألة لا تبقى مسالة أشخاص ومحاولة اشخاص معزولين .

نحن ـ كفنانين وكمثقفين ـ نوجد داخل مجتمع ، وعلى هذا المجتمع أن يحملنا على عاتقه مثلما نتحمل نحن مسؤولية العلاقة به على عاتقنا . وما لم تكن هناك عملية تفاعل فانه ستظل هناك فقط محاولات نخبوية نوعا ما ، تعرف وتعرض في الظل ، وتظهر بالتدريج حسب جهدها ، ولكن جهدها يبقى جهد أشخاص فقط ، ولا يتحول الى جهد اجتماعي فعلى .

بنيس : شكرا للأخ شبعة على هذه الاضافة . هل من اضافات اخيرة أخرى ؟

المليحي : نعم . هناك مسألة يمكن أن ندعوها بالهدف الأخلاقي ، لهذا الحوار ، فما دام هذا الحوار سينشر ، فانه يحسن ببعض الناس ان يبذلوا جهدا في تربية أنفسهم ، أى في أن يتعلموا وفي أن يكتسبوا نوعا من الاستطلاع . لأنه لا يمكن للانسان أن يتكلم عن الفن اعتباطا . لا بد من أن

تتوفر لديه نظرة تاريخية لتطور الاشكال الفنية ونموها . وهي توصية أوجهها خاصة للشباب المثقف الذى عليه أكثر من غيره أن يبذل مجهودا ويثقف نفسه في هذا الميدان : ميدان الفنون التشكيلية .

نحــو فن مغربــي مغايــر

الغــالـي المــرابــط

« لا فائــدة للعمـل الفني الا في النطاق الــذى يــرعـش فــيــه ارتكــاســات المستقبــل »

انـدريه بروتــون

يشكل المعرض الجماعي الذى نظم سنة 1918 ببهو فندق الاكسلسيور ، بداية تاريخ رسم اللوحة في المغرب . انه رسم طموح لكنه عقيم ينحصر فــي الوفاء التسجيلي والوثائقي ، ويقتصر على الشعر السهل ، ويتميز ككل رسم استعماري برفضه للقلق . ولانه رسم يتسم بالطبيعية الاكاديمية جدا ـ تلك الاكاديمية التي تشوبها ، وبشكل مبهم ـ انطباعية جديدة ـ فهو لا يتقبــل اجهاد العقل في فك ألغاز التعبير : يفضل الحكاية فيبقى على هــامش كــل تساؤلات الفن الحديث ، وهكذا يرفض كل مفهوم جديد للرسم يؤكد مدلوله غير التصويرى (المعنى الفلسفي والاجتماعي) .

« كان الناس يذهبون الى المغرب ليرسموا فيه ، اما الآن فنحن نذهب اليه لملاقاة ومشاهدة أعمال الفنانين المغاربة الشبان » . انهم مجموعة كبيرة وعددهم في تزايد مستمر ، مما يدفع الى الاعتقاد بأن عملية زرع الرسم قد تمت دون أى رفض ، ويبدو في الواقع أن مجتمعا كمجتمعنا كان هدفا للهجوم ، أو كان مجبرا على الاحتكاك ، يبدى ضد عنصر ثانوى مقاومة أقل من تلك التــي يواجه بها عنصرا ذا اهمية رئيسية = ولأن العنصر الثانوى أقــل اخــلالا وتشويشا . فهو لا يثير حذر المجتمع المتعرض للهجوم . وهذا ينطبق علــى الابداع التشكيلي ، تلك الظاهرة الثقافية العارضة التي تفسرها تحــولات المجتمع المغربي الذى زلزلت الصدمة الغربية عاداته الموغلة في القدم .

لا يعبر الرسم في المغرب عن مجرد حاجة حيوية ولكنه يعبر عن ضرورة ملحة وحارقة . أما الآن فان هذا الشكل يتخبط في وضع دقيق وخطير ومتناقض. من اللائق أن يوضع في موازاة مع وضع كل مبدع كاتبا كان أو معماريا او سينمائيا ، وزيادة على ذلك فان الاشكالية التي تقلق بال بعض الفنانيــن ، تتجلى ـ من حيث تساؤلاتها الاكثر اقلاقا وايلاما ـ في غالبية ثقافات العالــم

الثالث . ان الفجوة و « الجرح » المفروضين بفعل المرحلة الاستعمارية يشكلان قطيعة خطيرة بين ما قبل الاستعمار وما بعده .

الرسم في المغرب مكسب حقيقي ، ولكن ، ماذا نرسم ؟ ولمن ؟ ولماذا ؟ وننسى أن النظرية تصبح نتيجة ضرورية للنشاط التشكيلي . كيف نجرؤ على التحدث عن الرسم ، في حين أن هذه الكلمة التي زالت قدسيتها وأصبحت موضع تساؤل واتهام ــ قد فقدت كل معنى . ألا يصرخ الجميع الآن معلنا موت الفن على طول الغرب المأزوم وعرضه ؟

كيف يمكن أن نحدد موقفنا من أكثر الاتجاهات جدة في الفن المعاصر : الفن الشعبي ــ الفن المضاد . الفن المفهومي و Bohy art والفن السوسيولوجي

كيف يمكن التخلص من النفي المزدوج : نفي الذات والنفي الذى يسلطه الآخر . ان التخلف يطاردنا ، ثم ان هناك بالنسبة لنا نحن المواطنين ــ مسألة القضايا الملحة . ما الجدوى من اثارة مشكل الابداع التشكيلي ، ما دمنا لم نرض بعد الاحتياجات الحيوية ؟معنى هذا أننا ننسى أن مقتضيات الرغبة يمكن أن تتغلب على قضايا الحاجة ، ثم أن ارضاء الضروريات لم يشبع قط الرغبات . وبالنسبة للعالم ، ما هي المساهمات التي يمكن أن تفيده بها لوحات بلد من بلدان العالم الثالث ؟ واذا وضعنا قيمتها الوثائقية التسجيلية جانبا فما هو المفعول الحاسم الذى يمكن أن يكون لها ؟ أما اذا انطلقنا في حكمنا هذا من تمثل التخلف الاقتصادى للتخلف الثقافي (وهو تمثل سريع) أمكننا الاعتقاد بان هذا المفعول الحاسم منعدم تماما . ان « الموهبة » التي هي امتياز العالم الثالث غير موجودة كذلك . اذ لكل شخص نفس القوة الابداعية ونفس القدرة على استيحاء الاشكال الرمزية المختلفة والفريدة . المهم هو النفاذ الى منطقة هذا الموضع السرى حيث تطعم القوى الرئيسية كل تطور » .

ورغم ذلك ، ألا يكفي لخلق « فن حقيقي » ، أن يستحوذ أحد الفنانين على شكل من أشكال التعبير الأوروبي التقليدية ! الواقع أن السؤال لا يستهدف « ما العمل ؟ » هذه الصيغة الشهيرة التي هي اختزالية جدا حسب مصطلح التقليد ، ولكن السؤال يستهدف « من نكون ؟ » التي هي أكثر راديكالية . لنا الحق في أن نتساءل عما يفرق ويخالف بين ابداعنا التشكيلي وبين ابداع البلدان الاخرى . اين يمكن أن نعثر على مغربية هذا الابداع ؟ وعلى كل حال فليس من خلال اشكال ومظاهر السطح التي يتضح أنها مفترضة . ويقع اختيار الرسامين عموما على الشكل التجريدى ــ هذا الشكل الذى يتجاوز الشكل ــ لانهم يعتقدون أن كل تشكيل يعزل الظاهرة المنفردة ، ويحمل داخله حدوده الخاصة . انهم يعون أنفسهم عن طريق نوعية أشكالهم . ويعون من خلال انفسهم الآخرين والعالم . ان وضوح وصفاء بعض الفنانين شيء واقعي ، ولكن هل التطابق بين النظرية والتطبيق ، تام ؟ يلتجيء بعض

الفنانين أحيانا الى التقاليد العربية الاسلامية ، بعد فوات الآوان لتبرير انتاج معاصر غريب عنها ...

هذا اللجوء الى التفسير بالتقاليد ، لا يمكن أن يقضي على حالة عدم الافضاء الى شيء أو يقضي على برودة وتفاهة النقل عن الفن الغربي ، أو على الدلالات الأولية للهوية الوطنية . ان كل فنان يبحث بالحاح ليصبح مطابقا لذاته ، والا يكون غير نفسه ، ويرغب في أن يكون عمله صادرا عن سلطته الخاصة ، حتى لا يبقى منفيا في عالم العقل ، ويفرض علينا الصراع الثقافي ـ والتركيبة التي هي في حالة انتظار ـ فنا مصدوعا ومشروخا وتعبيرا مضايقا ومحاصرا بسبب لعبة التعارضات والانقطاعات ، والتراكم ، والاشكال الزوبعية التي تبحث عن توازن متجاوز للشكل . ويتبقى وجوب انتشال الرسم المغربي من خطر مزدوج يحدق به . فمن ناحية هناك خطر التعبير الذى ينتقص دور الأصالة والذى يخفي بشكل سيء مظهره الفولكلورى . ومن الناحية الاخرى خطر رسم ايماني يقلد (ميكانيكيا) « الطليعة الغربية » متذرعا بالعصرية والعالمية .

يفضي بنا هذا الى طرح مشكل الأصالة : مشكلنا العريق والمعاصر جدا . هذه المعضلة لم تفقد ولو قليلا من حدتها . كيف نحقق تركيبة متناسقة من الثقافات دون أن نقبل رغم ذلك الاستلاب ولا التخلي عن الشخصية ؟ لا توجد وصفة اعجازية يمكن أن نقترحها للمسالمة والصلح بين الحاضر والماضي ، اذ يجب ابعاد كل توجيهية .

لا بد من وجود أرضية لكي يمكن وجود انتاج ونقد . ورغم ذلك فان الشرقاوى أسهم بحل أصيل لمشكل تركيبة الفنون المغربية التقليدية ومكتسبات الغرب . وهو حل يلائم فترة محددة . ان رسم الشرقاوى يمثل حدثا تاريخيا يفتح الطريق الى التحرر عن طريق الدليل . الا زال هذا التحرر يحافظ عن مدلوله حتى الآن ؟ ألا نشاهد الآن تكاثر وتقليدوية الدليل الفارغ والتاكيد بواسطة الجنس ؟

ان كل فنان أصيل على شرط أن يكون مخلصا لمقصد او نية فنية . ورغم ذلك الا يجب أن يوضع مفهوم الاصالة في مستوى أكثر علوا ، كنوع من التحدى للحدود الانسانية ، وأن يضاف بأن كل فن أصيل اما ان يكون مستبقا ((حدسيا) أو أنه ليس فنا ؟

يجب أن نعرف اذا ما كان لا يزال في امكاننا السمو بواسطة الرسم عن قرننا ، وفتح أبواب الامكان للمستقبل ؟

واعتبارا من أن الارغام والضغط المسلط على الفنان من طرف المادة ، وكذلك ضغط القماش تلك البشرة الأخرى ، يصل الى الحد الذى يستحيل على الفنان معه التخلص من اى تاثير من تاثيرات الفن الاوروبي ، وكذلك انطلاقا من التقليص من حرية الحركة والنشاط لديه . الا يمكن له أن يفجر هذا الاطار

ويخرج من « حاقته » المفرغة ؟ ان أى مادة (من مواد العمل) تقيد الفرد وتفرض عليه شروطا ، لقد أحس فريد بلكاهية بذلك جيدا . ولكن الحل يوجد في غيـر هذا المكان .

يمكن لهذا الوعي الأول الذى هو مسبقا شيء بدهي ـ أن يساهم في ابداع فن آخر يلائمنا تمام الملاءمة . فن القطيعة الذى يمكن أن يفتح الابواب للابداع الحقيقي ، والتعبير الكلي ، وهو وحده يستطيع أن يجعلنا مختلفين مباينين للآخرين .

ان حوار الثقافة يصبح ممكنا أكثر وبشكل افضل وأخصب اذا ما كانت كل ثقافة واعية باصولها وحاجتها الى الآخرين من أجل تكاملية متبادلة .

نقله الى العربية : **محمد البكرى**

مـاهيـة اللغـة التشكيليـة

محـمـد شـبـعـة

ان طبيعة العلاقة التي يقيمها المشاهد مع العمل التشكيلي عندنا تقتضي الرجوع عدة مرات الى معالجة اشكالية **مضمون وشكل العمل الفني التشكيلي** (وانطلاقا الى التعرض الى مسألة من يخاطب الفنان) وذلك من خلال موضوع ماهية **اللغة التشكيلية** .

وقد يبدو للقارىء أول وهلة أن المسألة لا تتعدى أن تكون مناقشة أكاديمية . لهذا ابادر الى القول ان مناقشة مسألة خصوصية اللغة التشكيلية لا يمكن أن تكون مجرد حديث أكاديمي لتحديد خاصية كل لغة ومصطلحاتها ... الخ . بل انني أرى أن هذه المناقشة حيوية جدا بالنسبة الينا خصوصا وانها تكمن وراء كل « النظريات » والآراء المتضاربة في قضية الفنون التشكيلية عندنا اليوم .

ان ضآلة ، بل انعدام الممارسة التشكيلية الصحيحة عند الكثيرين ، واعني بالممارسة ما يسمى أحيانا بالتذوق ، بمعنى الاتصال المستمر بالابداع التشكيلي القديم منه والجديد ، وترويض العين على النظر (والقراءة بين السطور) ، انعدام هذه الممارسة دفع بالمشاهدين ، سواء منهم المثقفون أو ما ادنى من ذلك ، الى البدء في ممارسة العلاقة مع التعبير التشكيلي بكيفية عشوائية ومغلوطة من أساسها ، ويمكن اختصار هذه النظرة العامة بالقول بأن أغلبية المشاهدين ترى في التعبير التشكيلي **تصويرا للفكر الادبي ، تصويرا للكلام ليس الا .**

هذه الطريقة أقل ما يمكن أن يقال عنها انها أداة أو وسيلة لربط الصلة بالابداع التشكيلي .

لكن اذا لم تكن لنا ممارسة تشكيلية كما ذكرنا وبالمفهوم الحديث اعني **ممارسة الاتصال مع الابداع الجديد وفي نفس الوقت مع الموروث التشكيلي ، فكيف كانت ممارستنا التاريخية ؟ وبعبارة أخرى : كيف كان الناس عندنا يمارسون علاقاتهم مع الابداع التشكيلي التقليدى قبل أن تظهر اللوحة بالمفهوم الغربي الى الوجود عندنا ؟**

لا أظن أنه بالامكان اعطاء جواب دقيق على هذا التساؤل . لكن لنحاول

على الاقل نتبين بعض المظاهر لعلها تعيننا فيما بعد على تعميق المسألة .

- أن الموروث الفني على العموم والتشكيلي على الخصوص ليس من صنع الانطلجنسيا القديمة وحدها وان أكبر قسط منه هو من صنع فناني الشعب (ان البحث في الفرق والعلاقة بين البادية والمدينة في هذا الميدان ضروري.
- الفنان التشكيلي الحضرى (الصانع) أو (المعلم) يتميز بكونه :
أ - أمي غالبا . ب - لكنه يخالط الادباء والفقهاء والمتأدبين والموسيقيين ويحفظ من هذا وذاك. ج - شعبي ويبقى كذلك حتى ولو خدم بفنه أصحاب البيوت الكبيرة .
- الابداع التشكيلي الموروث كان وظيفيا مرتبطا بالعمارة والآليات والادوات المستعملة .
- الموروث التشكيلي الوحيد المرتبط بالادب (الاستنساخ والطبع) هو الخط والمنمنمات . وهذا النوع له دوران أحدهما (تصويرى) والآخر غرافيقي (بالمفهوم الحديث) . وهو اختصاص كان يقوم به اولئك الفنانــون المرتبطون ارتباطا وثيقا بالفقهاء والادباء

وقد يكون من المهم أن نبحث فيما اذا كان لهؤلاء دور في التشكيل المعمارى مثلا . قد يكون لكن نادرا في نظرى وقد ينعدم اطلاقا.

- الابداع التقليدى مرتبط بالمادة بكيفية مثلى بمعنى أننا لا نجد قطعة فنية صنعها صانع من نحاس مثلا دون أن تأخذنا روعة هذه المادة ، اقصــد التصاق التشكيل بالمادة المستعملة وبالتالي التقنية والتمكن منهـا شيء اساسي بالنسبة للمبدع التقليدى ، والمعلمون التقليديون كانوا ولا يزالون يسيطرون على مادة عملهم بشكل مذهل. ومن المهم في نظرى البحث في هذا لمعرفة مدى اسهام الفنان التقليدى في تطوير تقنيات الصنعة سواء كانت بناء أو ابتكار أدوات أو أشكال جديدة لادوات موجودة .
- الطابع العام المميز لهذا العمل (بما في ذلك المنمنمات) هو التجريد (لكــن يجب أن نحتاط من كلمة التجريد ونتلافى الصاقها بمعنى التجريد في الفن الحديث بكيفية أوتوماتيكية) .
- الطابع العام الآخر هو الابتكار والتجديد حتى ولو ظهر لنا في شكل محافظ ونسخ أعمى للقوالب القديمة (قد يرجع ذلك الى أن ادخال عناصر التجديد يتم بالتدريج وبكيفية منسجمة) .
- ولا زال الفنانون التقليديون يجددون الآن ولو نخجل ان صح التعبير ، ذلك ذلك أن سيطرة المضاربين وفرض الانتاج « السلسلة » على الصانع جعله يعيش بؤسا فنيا ويتحين الفرص القليلة عندما يأتي ذلك الزبون الصبور الذى ينتظر الوقت الكافي ويستطيع ان يدفع الثمن المناسب . عنــد ذلــك يسترجع بحسرة نكهة الايام القديمة ! وللاحظ (باستثناء بعض الامثلة

القليلة) أنه لا يلجأ الى التشخيص مثلا ، ولا يحكي حياته ومعاناتـــه بالشكل الذى قد ننتظره منه ! هل هذا يرجع الى أنه يدخل في نطاق الماضي بالرغم من استمراره في النشاط النسبي (من حيث الابداع الصحيح) ؟ أم أنه لا يدرى كيف يبدع فنا من أجل الجماهير ؟ ! قد يكون .

ـ بالطبع لم تكن هناك معارض وقاعات للعرض لكل اشكال الابداع التـي تحدثنا عنها ، بل ان الفنان والجمهور كانوا يمارسون علاقتهم مع التشكيل بكيفية طبيعية ، كما تنبت الوردة وكما تترعرع الشجرة بانسجام ، والورد الرديء يموت سريعا والشجر كذلك ، وهكذا بالنسبة للفنان التقليدى الذى لم يستطع أن يبدع فنا متجددا يحسه الناس ويجدوا فيه معنى (ولو لم يكتبوا عن ذلك المقالات !) كان لا محالة يتحول الى مهنة أخرى أو يجتهد فيبـدع .

ـ ونظرا لان هذا الفن وظيفي فان المستعمل للزربية يرتاح لها لوظيفتها أولا ثم لما قد تحتوى عليه من رموز واشكال تثير فيه أحاسيس ومعان قديمة وجديدة يستأنس بها ، ولا شك تكون لديه تصورا للاشياء ذات الشكل واللون يرتبط بمفهومه للحياة ، بل ويجدد ذلك المفهوم مع استمرار الزمن. كل ذلك بدون (نظريات !) .

ـ تجدر الاشارة الى أن عددا كبيرا من الجماهير الشعبية لا يزال يمارس هذه العلاقة مع الموروث القديم والجديد بالرغم من وجود احتقار لجانب مـن الموروث (الحضرى على الخصوص) باعتباره متخلفا ودخول (عناصـر جديدة) واشكال جديدة وأدوات جديدة مرتبطة بظروف حياة اللومبـن (بالدار البيضاء مثلا) الهجرة وعنف المدينة ، اكتشاف أدوات البلاستيك وسلع الاستهلاك الموجهة للفقراء . كل ذلك أعطى ظاهرة قوية جدا يجب بحثها وتوثيقها اذ أعتبرها شخصيا مقاومة شعبية لغزو الذوق البرجوازى، واستمرارا للثقافة الشعبية ضد السحق الثقافي وراء بيوت الصفيح .

ولنرجع الآن الى الممارسة البرجوازية (بمختلف فـئاتها وتلاوينها) للعلاقة مع الابداع التشكيلي الموروث والحديث .

لقد قلت في بداية الحديث بأن ليس لنا ممارسة صحيحة . كل ما لدينا : بعض الانباء عن مكيل آنج وفان كوك والغرباوى والشرقاوى وبعض المصطلحات مثل السريالية والانطباعية والدادا والاصالة والمعاصرة !! وينتج عن هذا :

ـ الابداع التشكيلى هو الرسم والنحت والرسم هو اللوحة (الاطار) والنحت هو التمثال (والقاعدة) .

ـ كل ما عدا هذين الشكلين السابقين فهو ليس ابداعا تشكيليا وليس فنـا بالتالى ، لكن قد يكون فلكلورا (بالمفهوم الفرنسي) يعني فنا من الدرجة الرابعة .

ـ نظرا لهذا الاستلاب (المثقفي) وما دام الموروث ليس فنا (الا في حـدود

بعض الشعارات الرجعية ،) وما دامت اللوحة (الاطار) شيئا غريبا عنا اكتشفناه (ظاهريا فقط) منذ زمن قليل جدا ، فاننا ليست لنا ممارسة أصيلة لهذا النوع من الابداع ، كما لا نعرف الا القليل والمشوه عن تاريخ هذه الوسيلة الجديدة للتعبير الفني .

ـ لهذا تكون النتيجة أن المتفرج ، وعلى الخصوص (المثقف) عندما يزور معرضا تشكيليا يبحث هل هذه اللوحة أو تلك تعكس (تصوره) الادبي لموضوع من المواضيع أو شعار من الشعارات ولا يحاول أبدا أن يرى اللوحة.

نستخلص من هذا أننا أمام شكلين من الممارسة التذوقية والفنية .

أ) **من جهة** : هناك الممارسة التقليدية الشعبية والبرجوازية في المدن والبوادي، وهي كما رأينا أكثر وظيفية وغير أدبية . ولا زالت هذه الممارسة الآن بالرغم من الضغوط التاريخية والحالية تميز التذوق والابداع الجماهيريين . ولا زال أغلب الصناع التقليديين يبدعون ولو في الظروف التي ذكرنا . كما أنه بالرغم من الغزو الثقافي الفني البرجوازي الرديء (مثلا اللوحات ذات المناظر الافريقية الرديئة !!) وبالرغم من التعرية المنظمة للجماهير في القرية والمدينة من تراثها (مثل الحلى الفنية والملابس والزرابي الاصيلة والنحاسيات ... الخ.) لتصديره للبرجوازية الاوروبية ولبيعه للسواح منهم . فلا زال أمام هذا الغزو وهذا الابتزاز الفظيعين مقاومة ثقافة الشعب لكل ذلك وراء جدران الاكواخ وبيوت الطين والقصدير في الاحياء الفقيرة بالمدن . وان المشاهد ليندهش أمام عبقرية الشعب الخلاقة التي تملأ ادواتها مثلا أسواق مراكش (جامع الفنا) من زربية النايلون ! الى آخر نموذج لحزام جلدى أو سوار أو غير ذلك . وان الملاحظ في التذوق الشعبي والابداع الشعبي أنه يجرى دائما علاقة خاصة مع الادوات الدخيلة عليه وعلى الخصوص التي تصنع بالمعامل بالداخل والخارج . انه سرعان ما يضع بينه وبينها علاقة تختلف تماما عن العلاقة المستلبة التي يجريها البرجوازي الحضرى على الخصوص مع تلك الادوات . وهكذا يضفي عليها تغييرا جوهريا من حيث المظهر . واعطى مثالا كيف يزين سائق الطاكسي سيارته بالداخل بكتابات وصور وورد صناعي ... الخ . كذلك آلة الراديو تضع عليها السيدة رداء مطرزا بذوقها الخاص ... بينما لا يجرؤ البرجوازى على تغيير مظهر هذه الادوات التي يرى فيها عادة منتهى عبقرية الآلة والتقدم الصناعي ...

هكذا يضفى رجل الشعب على الادوات الصناعية شيئا من عنده لتكون اكثر انسانية ... هذا السلوك أعتبره من ضمن المقاومة الشعبية للغزو الثقافي البرجوازى الرديء والنفعي . وهذا السلوك هو الذى يجعلني اعتقد ان هذه المقاومة ستستمر طويلا **وان جماهير الشعب**

ستربط نفس هذا النوع من العلاقة مع الادوات الفنية المغربية الجديدة من ضمنها اللوحة التشكيلية عند ما تنزل الى السوق الشعبية .
واعتقد أن (حلم) بعض الفنانين عندنا يدخل في هذا الافق . أن تزاحم لوحاتهم الورقية وبوسطيراتهم المطبوعة لوحات (رأس الغول و (مولاى عبد القادر) و (قصة ابراهيم) وتقف معها جنبا الى جنب قبل أن تتحول الى معلقات تطفح بالعقلية الشعبية المتقدمة ، ولا تخاطب فقط الفكر الغيبي لدى الشعب بل تعانق حياته اليومية كما كان في الماضي لكن بوجه الحاضر المتغير باتجاه المستقبل .

2) **من جهة أخرى** : الممارسة البرجوازية التي تحدثنا عنها ، حيث أخذنا على عاتقنا (اللوحة والتمثال) كنتيجة التأثير الغربي المفروض تاريخيا . ولا يمكن نكران كون اللوحة بمفهومها الغربي جزءا من الغزو الفكرى الاجنبي بالرغم من أن هذه النتيجة لا تنفي من جهة أخرى كون اللوحة بمفهومها الغربي وسيلة فعالة للتعبير الفني التشكيلي .

قد يكون من تحصيل الحاصل القول بأن البرجوازية الحضرية والبرجوازية القروية المتعلمة لم يكن في امكانها المقاومة لذلك الغزو الفكرى لكونها تعلمت على يد الاجنبي . ويصح هذا حتى بالنسبة لاولئك الذين تربوا في المعاهد الاصلية . فقد دلت التجربة على أن هذا الصنف كان أكثر استلابا في بعض الاحيان بالثقافة الغربية عن طريق الكتب العربية . كما دلت التجربة على أن البعض من المتأثرين مباشرة بالثقافة الغربيةالرجعية استطاعوا ان يلتفتوا قليلا الى تراثنا بادىء ذى بدء عن طريق التقليد ومن الجانب الفلكلورى فقط كما نعرف أن بعضهم وصل على هذا الطريق الى طرح مسألة الثقافة الوطنية وأخذ التراث على العاتق وتحرير التاريخ من الفكر الكولونيالي ... الخ. بينما لا يزال بعض المستلبين الغير مباشرين من ذى الثقافة العربية يحتقرون التراث بل حتى الفلكلور ، ويجدون في ميكيل آنج قمة الفن ولا شيء غير ذلك ! وعند ما يتحدثون عن **الاصالة** فيجب أن نفهم **الرجعية والجمود** ...

والتناقض هو أن هذا الجمهور بصنفيه يرفض غالبا اللوحة المغربية الحديثة بالرغم من كونها تستمد مقوماتها من المفهوم الغربي للوحة . لكن ذنبها أنها لا تتشبه باى حال لوحات من نوع (الجوكوندا) ولا من نوع الفنطازيا السياحية المعروفة عندنا من مظاهر الثقافة الاستعمارية الرجعية .

لكن هناك فئة أو نخبة أخذت تتذوق اللوحة الحديثة ، وأحيانا تشتريها ، وقد تقتنيها للتوفير والمضاربة في الوقت المناسب . اذن هناك سوق جنينية للفن الحديث بالمغر ب. بضع قاعات اختصاصية للعرض

والتسويق .. كل هذا طبعا يكون ممارسة محدودة ونخبوية وبالتالي برجوازية ، لكنها ستتطور في المستقبل وتتسع مكونة **علاقة جدلية طابعها الصراع** مع الممارسة الشعبية . واعتقد أن أجود طريق لذلك الصراع ان تكتسح اللوحة الورقية (بصرف النظر عن محتواها) المغربية الحديثة السوق الشعبية ، ذاك سيمكن الى جانب العناصر والعوامل الاخرى ، أن يأخذ الشعب على عاتقه **ضمن ثقافته المضادة** ، سوق اللوحة من ورقية الى قماشية الى جدارية الى معمارية .

نــار تحـت الجلـد

مسرحية شعرية

أحمد بنميمون

الثمن 5 د.

من قضايا تجربتنا التشكيلية .

محمد بنيس

1 ـ يظهر ان الوقت قد حان للبحث عن حقول أكثر اتساعا للتقرب من واقع فنوننا التشكيلية بالمغرب ، لان النقاش المفتوح على مستوى معالجة واستكشاف قضايا ممارستنا التشكيلية ضاقت حدوده وافضى الى الدوران في حلقة مفرغة . ما دام قد اختار التركيز على معطيات الفنانين المغاربة في فترة السبعينات والثمانينات دون غيرها .

والاهتمام بالفترة الراهنة لواقع التشكيل قد يعطي بعض ملامح التصور الاولى عن مظاهرها وانعكاسها السلبي على تعاملنا اليومي معها ، وهذا النوع من الاهتمام ينحصر في اثارة الاهتمام بالظاهرة دون العمل على فهمها والمساهمة في وصف نقط التحول التي نسعى جميعا للوصول ، ولو لبعض جزئياتها الشفافة في مستقبلنا القريب .

ونتيجة لذلك أضحى من اللازم العودة الى الجذور التاريخية لادراك التحولات التي عملت على ايجاد مثل هذا الوضع . لم يعد ممكنا مناقشة تجربتنا الراهنة منفصلة عن المؤثرات المتراكمة ، وعن الموروث الثقافي ، لان رصد مدلول التحولات الحالية رهين بمدى قدرتنا على استجلاء هذه الجذور في تناسقها مع مجمل التحولات الاخرى سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا.

ولن يكون عملنا الا مقدمة لمشروع طويل النفس نرجو أن يساهم فيه الفنانون والمهتمون ، كل حسب امكانياته ، حتى نساهم ولو جزئيا ، في الوصول لبعض النتائج التي قد يكون لها تاثير على تجربتنا التشكيلية .

يعيش التشكيلي المغربي ، مثله مثل التجربة العربية وتجربة بعض دول العالم الثالث ، وضعية مأساوية ، لا يمكن أن يحسها غير أهل هذا الجزء من العالم ، لانهم يدركون فجيعتها من خلال تجربتهم اليومية ، ومعايشتهم للتطورات الحاصلة على مستوى التعبير التشكيلي التي تختلف كليا عما ورثوه من تقاليد ، وما تربوا عليه من حصيلة التذوق الفني عبر عصور طويلة .

ان اللوحة التشكيلية تخضع لنفس وضعية المشاهد المغربي ، فكل منهما يحيا عزلته وغربته أمام الآخر ، يدخل مناخا غير مالوف لديه ، يحيط نفسه باستقلالها عن الآخر ، تفضح علاقتهما برودة ظاهرة ، تحسها العين ،

وتسرى في الاعضاء دبيبة متنامية هادئة ، تختار اللوحة حيزا فضائيا منزويا، ويجد المشاهد جسمه يميل نحو وقفة تحكمها الغربة ، ويثبتها السؤال الباطني اللاواعي . ان اللوحة ، كبنية متكاملة ، ليست تقليدا مغربيا ، ولا عربيا ، انها وافدة من حضارة أخرى ، ذات قيم تعبيرية نمت وتجذرت وفق خصائص لا نعهدها . كما ان المشاهد لم يعوده تراثه البصرى على مخاطبتها وقراءتها بعينه الباطنية ، بل الكارثة هي أننا نصادف المشاهد ، في حالات متوفرة بكثرة ، وخاصة في المدن الحديثة التي نشأت مع المصالح الاقتصادية للاستعمار ، (البيضاء أولا ثم القنيطرة والمحمدية كنماذج فقط) يستحم غريبة عن وطنها ، أريد لها ان تفتعل ، في نفس الوقت ، تمثل التجربة الاوروبية في نفس الغربة مع تقاليدنا البصرية . ان اللوحة ، عندما أريد لها أن تكون التي عاشت أطوارا من التحولات التاريخية على المستوى الفني والنظرى بكل اتجاهاتها المتضاربة والمتناقضة .

ان قطيعة اللوحة التشكيلية بالمغرب ، في أغلبها ، عن تراثنا البصرى واندفاعها في تقليد النماذج الغربية ، هما السبب الرئيسي في وجود هذه الوضعية المأساوية التي يحسها فنانونا المخلصون ، مثلما يحسها المشاهد المشحون بصفائه الوطني . لقد أصبحت الساحة الوطنية مجالا خصبا لاكثر من اتجاه غربي تعرف عليه الفنانون عند دراستهم في أوربا ، أو تأثروا به ، وهم في وطنهم قاعدون . وكان لا بد لهذا الفنان المغربي ، عموما ، أن يتأثر ويقلد النماذج الغربية ، ومستويات الوعي النظرى الذى تحكم في توجيهها ، وأهدافها . وبالرغم من أن أوربا ليست واحدة ، ولا محققة لتجانس وهمي ، بل نجد فيها الاختيارات الفنية ممثلة بشكل غير مباشر لمصالح اقتصادية وايديولوجية ، كما هو الحال في وضعية مجتمعات ومراحل تاريخية أخرى ، فان الفنان المغربي لم يكن ليجد خلاصه مباشرة في اختياراته الوعية أو اللاواعية لمدرسة من المدارس الغربية ، ما دامت هذه المدارس متوفرة على حد أدنى ، وهو الواقع الغربي الذى تصدر عنه .

وقد يصيبنا الذهول عندما ندرك أن هذه التحولات الكبيرة ، التي اخترقت المغرب ، في مفهوم العمل التشكيلي ومنجزاته في التطبيق ، قد تمت في فترة قصيرةجدا ، لا تتعدى في أحسن التقديرات نصف قرن ، بينما ترسخت تقاليدنا التشكيلية في المدينة والقرية ، في السهل والجبل عبر قرون طويلة . فهذه القفزة التاريخية ، ذات المد الانقطاعي ، تحت شروط استغلالية رأسمالية، لم تكن لتعطي الا وضعية مأساوية مماثلة لما نعيش عليه في ميادينها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية . لقد تمت هذه القفزة في بعد تام عن اختياراتنا وارادتنا التي كانت وما تزال خاضعة لشروط « الآخر » في تحولنا ومصالحه في هذا التحول ، وكانت الفجيعة ، سقطنا في مأساة مفروضة علينا ، وأصبح من الضرورى خلق شروط مضادة للخروج منها ، بعد أن أصبحنا نعي

عمقها ، وانعكاساتها على حياتنا المادية والروحية .

ووضعية فنوننا التشكيلية لا تختلف عن وضعية فنوننا الاخرى ، حتى التي استقرت في دواخلنا منذ أقدم العصور ، أو الوافدة علينا نتيجة توفر الشروط المادية الخالقة لها ، ومن الخطا التحدث عن وضعية التشكيل في المغرب منفصلا عن واقع الفنون الاخرى ، كأنه الوحيد الذى يحيا مأساته ، بينما هي لم تخضع لنفس القوانين الموضوعية التي فرضت على سائر الفنون . ان الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرح والسينما كلها تخضع لنسق المأساة الموحد ، غريبة اليدين واللسان ، تتعامل معنا بمعايير لم تألفها أذواقنا واحساساتنا ، ولكن رغم كل هذه الوشائج الرابطة بين وضعية الفنون المغربية ، تظل تجربتنا التشكيلية تتوفر على خصوصية اشكاليتها ومأساويتها .

3 — ان الحديث عن القطيعة الموجودة بين تجربتنا الحديثة وبين موروثنا التشكيلي ترغمنا قطعا على طرح عطائنا القديم في هذا الميدان ، ولو على مستوى طرح السؤال .

ارتبط ذهن المهتمين والنقاد التشكيليين العرب والمستشرقين بطرح سؤال أساسي وهو : لماذا غاب التصوير عن فننا التشكيلي ؟ وهذا السؤال يقترن بنفس السؤال الذى طرح في الميدان المسرحي ، حين تم التساؤل عن سبب غياب المسرح في الادب العربي ، والحقيقة أن السؤالين معا منطلقان من الواقع الاوروبي ، واسقاطه على وضعيتنا العربية . ولسنا ندرى الى أى حد يمكن الاستفادة من طرح السؤال على هذه الصيغة . ان السؤال يجب أن ينصب على ما تم انجازه ، على معرفة أسرار قواعد التشكيل العربي ، بالمغرب أو بغيره من الاقطار الاخرى ، والظروف التي تحكمت في وجود تجربتنا على هذا النحو . ولسنا نريد بهذه الصيغة اثارة مشكل الاصالة من جديد ، لان هذا المصطلح مطاط ، وتحول ، بعد استغلال المحافظين له ، الى اكتساب مضمون رجعي ، يريد للعالم العربي أن يسير على نمط وهمي ، يستقي جذوره من الماضي ، يتخذه قدوة ، واليه يعود . اننا بهذا السؤال نريد فقط قراءة التراث بفكر نقدى ، ونستقصي اسرار خصوصية الابداع العربي بالمغرب في مرحلة تاريخية محددة ، ونرى بعد ذلك هل يمكن استمرار هذا التراث كابداع متكامل، رغم زوال الشروط الموضوعية التي دعت الى وجوده ؟ .

ينحسر أصحاب السؤال الاول على غياب التصوير في موروثنا التشكيلي، ويرجعون سبب الغياب الى العامل الديني ، حيث قالوا بأن الاحاديث النبوية حثت على العزوف عن التصوير والتجسيم لكل ما هو انسان أو حيوان ، واستدلوا على ذلك ببعض الاحاديث ، منها « ان اشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون » ، « لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب أو تصاوير » ، « ان الذين

يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال احيوا ما خلقتم » (1) ، ونحن لا نتحسر على عدم وجود التصوير بوفرة في تراثنا القديم ، لاننا نظن أن الانسان العربي بالمغرب ، أو بغيره من الاقطار ، أفرغ احساسه بالفن والجمال في أنماط تعبيرية يحق لمن لا يتوفرون عليها أن يعيشوا حسرة دائمة ، فهذا التراث غني فعلا باختراعاته البصرية ذات البعد الروحي العميق المجرد عن كل تشخيص .

واذا كان هؤلاء يظنون أن غياب التصوير في فننا العربي بالمغرب هو نتيجة التحريم المرسوم في السيرة النبوية ، فان الباحثين المستقصين للظاهرة يخالفون في نتائجهم التي توصلوا اليها ما يدعيه هؤلاء ، لان ما جمع في كتب الاحاديث ليس كله صحيحا ، بالاضافة لما نعثر عليه من اجتهادات « فمثلا في ايران كان فن السجاد والبسط فنا شعبيا قديما ، وموردا للرزق والعمل لكثير من الصناع . وكان هذا السجاد ـ وما يزال ـ يستخدم في زخارفه الصور الملونة لمناظر الصيد والنزهة في البساتين والمروج . وفي ذلك بطبيعة الحال الكثير من صور الناس والنباتات والحيوان » (2) ونجد التصوير ينتقل الى المخطوطات الاسلامية نفسها ، حيث نضج فن المنمنمات التي أطلق عليها الغرب منذ العصور الوسطى « فن المنياتور » (3) ، وهي التي كانت تزين بها دواوين الشعراء وبعض القصص مثل ما نجده في صور كثيرة من مقامات الحريري ، ورباعيات الخيام ، وكلستان الشيخ سعدى الشيرازى وألف ليلة وليلة (4) ، « وأقدم الخطوط الاسلامية المصورة بعض ما ترجم وألف في الطب والعلوم والحيل الميكانيكية ، وأشهرها « كتاب الحيل » الجامع بين العلم والعمل للجزرى ، ثم كتاب عجائب المخلوقات القزويني (5)، بل كشف الباحثون الاثريون عن بقايا صور زينت بها بعض القصور والحمامات ، وجداريات بيوت الحريم ، بل وصل الامر في بلاد الفرس الى تصوير الامام على ، ثم النبي نفسه ، وتوجد الى الآن صورة « المعراج » ترجع الى القرن العاشر الهجرى ، من انجاز المدرسة الصفوية محفوظة بالمتحف البريطاني (6) . فالتصوير موجود في ايران والعراق وسوريا ومصر ، وهو يقل كلما اتجهنا صوب الغرب ، ولكنه لم يستطع أن يمثل الظاهرة الاساسية للوعي التشكيلي عند العرب . وغياب التصوير بشكل عام في موروثنا العربي بالمغرب لا يمكن أن يعود في رأينا لانتشار الاحاديث النبوية الناهية عن التصوير، وخاصة عند المغاربة السنيين الذين تشبثوا بالمالكية ، وهي المذهب الفقهي الحريص على تطبيق التقشف والزهد والبعد عن التطاول في البنيان والرفاه ، كما يرى ذلك الدكتور ثروت عكاشة ، اذ يقول « فلقد كانت مراكش الاقليم التي حرمت حرمانا يكاد يكون شاملا من آثار التصوير لتشددها في التمسك بالمذهب المالكي المعادى للتصوير معاداة صارمة » (7) ، وأمام هذه الوضعية ، ألا يحق لنا أن نطرح سؤالا آخر وهو : هل عرف المغاربة التشخيص قبل العهد

الاسلامي ؟ ان هذا السؤال يذهب بنا الى الجذور ، ولا يتركنا عند حدود قريبة قد لا تساعد على استقصاء كل جوانب المشكل . ليس المهم الآن ان نقدم اجابة ، ولكن المهم هو طرح السؤال والبدء في البحث ، لانه الاسلوب الوحيد الذى سيساعدنا على توسيع البحث والتأمل في هذه الوضعية . ان وجود التشخيص أم عدمه في حضارة من الحضارات ، وعند شعب من الشعوب ، لا يعطي في رأينا أفضلية تراث على تراث ، ولكن امكانيات ووسائل الاداء المستعملة هي التي تبين قيمة الابداع وخصوبته .

عندما نقف أمام عمل ابداعي، في المجال البصرى، تتجلى فيه الخصوصية العربية بالمغرب ، أو بغيره من المناطق (الاندلس ـ الشام ـ مصر ـ العراق) نشعر تلقائيا بنوع من الاعتزاز والثقة ، بل يجرفنا تواجد داخلي عميق لا نتمكن من الكشف عن سببه ، هل هذا الشعور ناتج عن رومانسية ما زلنا نعيشها ؟ أم أنه يرجع لتقليدنا للغربيين الذين أظهروا قيمة هذا التراث ونبهونا لبعض أسرار ابداعه ، ان كلا من الافتراضين ربما نجد فيهما بعض التبريرات ، ولكنهما غير قادرين على خلق هذا التواجد العميق . لا بد أن يكون أصل هذا الاحساس مظهرا لما ترسب في بقايا لا وعينا ، وهو يعتمل فينا بحدة ، رغم أننا كدنا نسلب من كل ميراث قومي حقيقي ، بعد أن تعرض للدمار والتخريب والاستغلال على يد الاستعماريين ، القديم والجديد .

تعددت أساليب ووسائل تجليات موروثنا التشكيلي ، فهو محفوظ في الاواني والحلى والخشب والحديد والجبص والزليج والنحاس ، يوحد بينه الطابع الهندسي والنباتي والخطي الذى تشكلت منه مادة الرؤيا الجمالية ، وهو في هذا المنحى يعتمد على الرمز والايحاء أكثر مما يعتمد على تجسيد مظاهر الطبيعة والانسان ، والعلاقة بين الحياة المادية والروحية للفرد والجماعة ، ومن ثم شكل وحدة عامة لها بنية تؤسس نسقها بالتاليف بين الاشكال الهندسية والنباتية والخطية ، حسب تفرعات وتركيبات لا حدود لها ، ولكنها غالبا ما تنتمي الى أساس زخرفي مركزى هو الاصل في كل التفرعات الاخرى الناشئة عن خصوبة الابداع . هل هذا الفن ذو المظاهر المؤتلفة / المختلفة يتوفر على تآلف طبقي ؟ لا شك أن موروثنا التشكيلي طبقي ، ما دام قد وجد في مجتمع طبقي ، ان القواعد العامة غير طبقية ، وهي تلتقي في هذا مع اللغة التي لا يمكن القول بأن قواعدها طبقية ، من حيث التصريف والنحو . ونظن أن ما يجعل هذا الفن طبقيا هو نوعية المواد التي صنع منها العمل التشكيلي ، ثم مستوى زخرفته . ان استعمال الرخام أو النحاس ، او استغلال مساحة كبيرة من الجبص أو الخشب أو الزليج في البنايات الكبيرة أو الضخمة ، ثم تنوع الزخارف وكثرتها ، وفي بعض الحالات طلاؤها بماء الذهب هو ما يجعل هذا الموروث ارستقراطيا ، والعكس صحيح .

لا نستطيع أن نعطي دلالات الرمز الزخرفي ، لاننا لا ندعي الوصول الى

هذه المرحلة من معرفة أسرار هذا النمط التعبيرى ـ البصرى الذى يخرج من تركيب متآلف يستغل الخطوط المستقيمة والدائرية ونصف الدائرية والمنكسرة وفق كيمياء عين سرية تنظر الى الوجود من خلال تفريعات دائرية ومربعة ومستطيلة . ومع ذلك يمكن أن نستفيد ولو مرحليا من تفسيرات بعض المحللين ، من بينهم الاستاذ حسن ظاظا الذى يقول « ان الدائرة العربية عالم مشحون بالرموز الصوفية . فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك ، ومسار الكواكب ، ودوران الليل والنهار ، ومرور الشهور والسنين . والنجمة الثمانية في وسطها نستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية ، وحملة عرش الله الثمانية، في قوله تعالى في سورة الحاقة « ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية ... » ، ومركز كل ذلك ، ومبدؤه ومرده ، هو نقط هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس ، منها يتخلق ذكر الله في حلقة ذكر الصوفية المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والمريدون والدراويش مكونين دائرة ، وأفواههم تلهج بأسماء الله الحسنى : الله ، الله ... حي ، حي ، ونحوها . وكأن الدائرة الزخرفية العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضيات التصوف . والذى يؤكد هذا الارتباط هو أننا نلاحظ توافقا زمنيا بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين وظهور الدائرة الزخرفية العربية في الفن الاسلامي » (8) . هذا التفسير يحاول الرجوع بالزخرف العربي الى أصول دينية ، وهو مقبول منذ الوهلة الاولى ، ويلقي بعض الاضواء على النمط الدائرى ـ في الزخرف ، الا أن هناك تفسيرا آخر قد يكون ممكنا فيما يخص الدوائر الشمسيةفيزخرفتنا المغربية، هذه الدوائر المنتهية عادة بخطوط منكسرة على مدى الدائرة ، متشكلة لزوايا حادة تترابط فيما بينها فتؤلف خط الدائرة . ويعتقد هذا التفسير أن الدائرة رمز لاشعاع الشمس المنبثق عن الدائرة الصغرى وسط الدائرة الكبيرة ، وهذا التركيب يرجعفيالمغربالى عهد السلطان اسماعيل الذىكان يريد أن يتشبه بقوة وعظمة لويس الرابع عشر الذى سمي بملك الشمس ، وهو تفسير متقدم الاجتهاد بدون شك ، ولكن التركيب الشمسي لقصر البديع الذى أسسه المنصور السعدى بمراكش ، يضعنا أمام حيرة ، مما يجعلنا لا نقدم على اصدار أحكام نهائية .

من المحزن أن يكون شعراء وادباء المغرب والعربية عموما معروفين ومذكورين في مصنفات منتشرة ، وعادة ما ترتبط أسماؤهم بملك أو أمير أو وزير أو قائد ، بينما يصعب علينا معرفة أسماء الفنانين الذين أبدعوا في بناء القصور والمساجد والمدارس العلمية ، وكذلك حياتهم ، وتكوينهم المهني ، وطريقة هذا التكوين ، وتلامذتهم ، وطريقة عملهم ، وقد بقى هذا التقليد المجحف في حق هؤلاء الى اليوم ، وعند ما يذكر هؤلاء الفنانون في مصادرنا التاريخية ينسبون ، في أحسن الاحوال ، الى مدينتهم ، ولا نذكر ما يزيد على هذا ، لقد ضاعت أسماء هؤلاء الفنانين العظماء ، وبقيت أعمالهم ، منها ما

لقيه التخريب المتعمد ، ومنها ما يزال ماثلا أمامنا ، قد نستطيع ، وقد لا نستطيع رؤيته .

من المؤكد أن هؤلاء الفنانين لم يتعلموا في مدارس أو معاهد رسمية أساليب وأسرار فنهم ، فلم يذكر لنا مصدر تاريخي ، حسب علمنا ، مدرسة واحدة للفن أو معهدا من معاهد التربية الفنية ، كما لا نظن أن واحدا من هؤلاء الفنانين قد خلف كتابا يعرض فيه اسرار صناعته ، حتى يستفيد منه أبناء عصره ، أو من أتوا بعده ، كما هو الحال في انتشار المعاهد العلمية ، وكتب صناعة الشعر والنثر في مختلف الامصار العربية ، وتوالي الحقب ، وما زلنا الى الآن نقرأ وصية أبي تمام في الشعر . هؤلاء الفنانون منسيون ، وسرهم بين أجنحتهم يصرفونه لمن رأوا فيه استعدادا لمتابعة السير . ان فننا التشكيلي ، كما هو في كل الحضارات ، فن يدوى ، ولم يكن العمل اليدوى محترما ومقدرا بنفس مقدار العمل الفكرى ، تبعا لتوزيع العمل في هذه المجتمعات . ولكن ما عرفناه في صبانا يمكن أن يكون عونا ونقطة انطلاق لرصد أطوار التعليم واحتراف الفن التشكيلي .

لم ينفصل ميدان التشكيل عن الحرفة التي تنتمي اليها المادة التي يتشكل منها العمل الفني، فالنقش على الخشب مثلا ينسب الى النجارة، وهذا هو حال الفنون الاخرى . ان الفنان عامل يدوى قبل كل شيء ، يلزمه أن يلتحق بمحل لتعليم الحرفة ، وهذا يتطلب المرور من مراحل تدريبية وتعليمية قد تستمر سنوات طويلة ، قد يبتدىء الصانع الصغير بمساعدة الفنان (الجباص أو النجار ...) في تحضير بعض أدوات العمل ، وبعض المواد ، ثم يبدأ شيئا فشيئا في مساعدة الاستاذ الفنان على انجاز عمله ، من البسيط الى المركب ، ومن السهل الى المعقد ، حتى يأتي يوم يكون فيه هذا المريد متقنا لاسرار أستاذه . وغالبا ما يصحب الصانع التلميذ استاذه في انجاز الاعمال الفنية الكبرى ، ويقضي الشهور في تتبع سير العمل ، ينبهه أستاذه لمكامن الابداع، ولمزالق الخطا التي لا تدركها الا عين الفنان ، وقد يطوف بين أعمال الاساتذة الآخرين المنجزة ، مدة طويلة ، يقارن ، ويسجل التحولات والمفارقات ، وغالبا ما يبقى الى جوار أستاذه أو ينتقل للعمل مع الاكثر اتقانا وشهرة ، ويحصل في الاخير على اجازة شفوية من فناني المدينة ، مثل ما عهدنا في توزيع الاجازة في الاسلوب التقليدى للتدريس بالقرويين ، وهذه الاجازة ـ الشهادة لا يمكن أن يدخلها غش أو رشوة لان هذا التلميذ لا يمكن أن يستر عيوبه ، ومن هنا كان الامتحان عسيرا ، على عكس ما وجد في القرويين حيث كانت تسلم الاجازات، في بعض الحالات ، بمقابل رشوة يسلمها الطالب لبعض العلماء . ولكن هذا الفنان الشاب عادة ما يعمل مع الاستاذ ، ولا يستقل الا بعد موت الاستاذ ، حيث يسلمه ثقته في عمله واتقانه ، وبهذا يمر الفنان في تعليمه بمراحل معقدة، لاحظناها عند فناني الزخرفة على الجبص أو الزليج أو الخشب ، كما لاحظناها

عند الاجواق الموسيقية الاندلسية والشعبية مثل نموذج فننا بتطوان وفاس وسوس .

لم يمت تراثنا التشكيلي ، فما زلنا نراه مجسدا في الاعمال القديمة الباقية وحيا في حياتنا اليومية ، وخاصة في المدن التقليدية ، والبادية ، ولكن هـذا الوجود أصبح محصورا في الجانب المستمر من حياتنا القديمة ، أو مجددا في بعض المنازل الكبرى ، وخاصة عند الطبقة المتوسطة ، بعد أن فصل عـن ظروفه التي ولدته ، وعن شروطه المعمارية ، وهو وجود مهدد بالتخريب منذ دخول الاستعمار الى المغرب ، رغم موقف ليوطي من هذا التراث ، ومهدد كذلك لانه أصبح مادة خصبة في يد بعض التجار الذين يبيعون نفائسـه بأبخس الاثمان ، أو يحولونه في الانتاج الحالي الى سلعة مبتذلـة ، كما أن عودة البورجوازية الى التراث لم تكن دائما نابعة من اختياراتها الذاتية وقناعاتها الفنية (وهل لها قناعات ؟) ، بل هي في غالب الاحيان متأثرة باقبال الغربيين عليه ، كما يقبلون على مظاهر الفلكلور ، وهذا ما نبهنا اليه الاستاذ العروى .

اننا نعيش الآن فترة مرعبة من تخريب تراثنا القومي ، لا بـد مـن مواجهتها بشكل يسمح لنا بتعميق وتطوير الاسس العميقة لخصوصيتنـا العربية بالمغرب .

4 ـ بدأت اللوحة الغربية تدخل المغرب منذ بداية القرن 19 ، ويعتبر دولاكروا 1832 أشهر رسام زار طنجة في هذه الفترة ، لـم تكـن زيارتـه غريبة ، فهو رسامرومانسي رحل الى المغرب عاشقا للتجوال وباحثا عـن أرض سحرية لا تجود عليه بها جدران الواقع الاروبي ، كما وصل بعده (وربما قبله ؟) رسامون آخرون ، منهم من أتوا في مهام رسمية ، ومنهم من نزلوا طنجة بحثا عن « الغرابة » . دخل في هذه الفترة رسامون انجليز وفرنسيون ، وهذه المرحلة تسجل دخول الفن التشكيلي بالمفهوم الغربي ، للمغرب . ولا شك أن الرسامين الذين مارسوا فنهم بالمغرب آنذاك كانوا يعتمدون اختيـارات فنية ، ولهم كفاءات مختلفة القيمة ، وبالتالي فان أهدافهم كانت بالتأكيـد متضاربة ، ومع تصاعد دخول الاروبيين الى المغرب ، وانتشارهم في بعض المدن ، واختيار بعض الرسامين لكل من مدينة مراكش وطنجة على الاخص ، ثم احتكاكهم بالانسان المغربي ، من قريب أو بعيد ، ولدت ظواهر تشكيليـة ذات مضمون استعمارى يتخذ الواقع المغربي لعبة أسطورية وترفا مجانيا ، يعكس مضمون علاقاتهم مع الانسان المغربي . وقد أصبحت هذه الظاهـرة مؤكدة مع فرض الحماية رسميا ، وأصبح الوجود الاروبي ذا صبغة «قانونية» تخدم المصالح الاستعمارية .

لا نعرف شيئا عن التأثيرات التي قد يكون هؤلاء الفنانون مارسوها على أقرب الناس اليهم ، من رجال المخزن أو التجار الكبار أو الخدم الذين كانوا يعملون في بيوتهم أو في خدمتهم . ان هذه البداية تظل غائبة عنا لعدم قدرتنا

على التعرف على هذه المراحل الاولى من التجارب ، ولكن الرسام الاروبي (الفرنسي خاصة) استطاع فيما بعد ان يخلق رسامين فطريين كانوا في البداية خدما لهم أو مساعدين في القيام ببعض الاعمال اليدوية ، ويعتبر الرسام أزيما Azima من أشهر من قاموا بدور كبير في هذا المجال ، فهو الذى أظهر بن علال بمراكش حيث كان يعمل في خدمة أزيما طباخا ، كما نجد نماذج أخرى في كل من طنجة والرباط .

كان الاستعماريون ، في الشمال والجنوب ، يسعون لخلق مناخ أوربي لابنائهم ، ولانفسهم أيضا ، وهكذا قاموا بانشاء مسارح (مسرح طنجة سنة 1912) ، والمعاهد الموسيقية ، وكذلك مدارس الفنون التشكيلية ، وأشهرها مدرسة تطون التي أسست سنة 1945 ومدرسة الدار البيضاء في عهد الحماية أيضا . وكانت هذه المسارح والمعاهد في بدايتها خاصة بالاسبان والفرنسيين ، ثم اتسعت لتشمل أبناء الاعيان ، وفي أواخر الايام الاستعمارية وبداية الاستقلال توجه اليها مجموعة من أبناء الطبقات الاخرى ، وفي مقدمتهم أبناء البورجوازية الصغيرة .

كان افتتاح مدارس الفنون التشكيلية الغربية بالمغرب تعبيرا عن رغبة الاستعماريين في خلق قنوات تضمن لهم الاستمرار في حياتهم الخاصة على النمط الاوربي ، وتجذ بأبناءهم من الاندماج في الواقع المغربي على جميع مستوياته (بناء مدن جديدة ـ مدارس خاصة ...) . ان البنيات الاستعمارية نقيض الواقع المغربي ، ورفض له . كان الاستعماريون ، وما يزالون ، يحتقرون المغاربة ، والمستعمرين (بفتح الميم) في كل مناطق العالم ، ثقافة ، وحضارة ، وتاريخا ، وفنا ، كما أنهم ركزوا خاصية تفوق النمط الاروبي في جميع المجالات ، وهم بهذا برروا خارجيا استعمارهم واستغلالهم .

هكذا دخل الفن التشكيلي ، بمفهومه الغربي الاكاديمي الى المغرب، وبدأ يرسي قواعد تقاليد ثقافية لم يكن للمغاربة بها عهد من قبل. واذا كان الغربيون قد فشلوا في اقتلاع جذورنا أيام الحماية ، فانهم قد تركزوا ثقافة ولغة وفنا بعد خروجهم الشكلي ، وما يزالون يؤثرون تبعا لهيمنتهم الاقتصادية علينا الى الآن . ونموذج الفنان التشكيلي المغربي الذى نعرفه لهذه المرحلة هو مريم أمزيان التي كانت مقلدة لعمل أساتذها بمدرسة تطون . وبالرغم من أننا لم نعد نذكر عنها شيئا ، ولا نعرف عن رسومها الا ما بقي محتفظا به على الصفحات الاولى والداخلية لبعض المجلات المغربية في العهد الاستعمارى مثل مجلة « رسالة المغرب » و « الانيس » ، و « الانوار » ، فان محاولات امزيان تكاد تكون أول عمل اكاديمي يسجل لنا بداية لقاء الانسان المغربي مع اللوحة المغربية . ان أمزيان كانت فنانة فاشلة بالتاكيد على المستوى التقني والابداعي بصفة عامة ، وهذا ما يفسر لنا غيابها عن ساحتنا الوطنية ، ولكنها من ناحية أخرى ، وحسب الملاحظات التي أخذناها عن بعض الصور المنشورة للوحاتها

كانت رومانسية ، تستقي من الطبيعة المغربية ومن بعض المظاهر الاجتماعية والحضارية المغربية ، مما جعلها تحضى باهتمام من مثقفي الحركة الوطنية . ونحن الآن في حاجة لذكر هذه الفنانة ، والتذكير بها ، والبحث عن أعمالها ، واعطائها المكانة التي تستحقها .

لم نعر في العهد الاستعماري سوى بعض الاسماء القليلة التي ربما كانت هي نفسها التي نظمت سنة 1956 أول معرض مغربي ، ولكن مرحلة ما بعد 56 ستشهد النزوع نحو ترسيخ هذه التقاليد الغربية ، وسيتسع عدد الفنانين المغاربة .

ان التقليد الغربي ، في الفن التشكيلي ، شأنه شأن اللغة الفرنسية ، لم ينتشر على عهد الحماية ، كما يتوهم البعض ، ولكنه ساد وهيمن بعد 56 . وقد ظهر بعد هذه الفترة ثلاثة نماذج من الرسامين المغاربة .

أ ـ رسامون تخرجوا في المعاهد الرسمية . اضطر هذا الصنف من الرسامين الشباب لأخذ القيم الغربيةفيمفهوم اللوحة وتطبيقاتها، ولم يقتصر تدريس الفنون التشكيلية في البيضاء وتطوان ، بل بدأت نوادى الشبيبة والرياضة تلعب دورا في هذا الاكتساح ، وباشراف مدرسين فرنسيين ، أشهرهم السيدة برودسكيس التي تخرج على يدها كل من القاسمي وميلود . وعادة ما كانت هذه المعاهد والاندية في علاقة مع البعثات الثقافية الاوربية ، وخاصة الفرنسية والاسبانية والالمانية (معهد جوته) فيما بعد ، وكانت هذه العلاقة تقوم على أساسين : 1 / عرض اللوحات التي ينجزها هؤلاء الشباب ، والبحث عن المشترين لها من الاجانب والمغاربة . 2 / اعطاء منح دراسية لهؤلاء الشباب للتوجه الى الخارج .

وهذا الصنف من الرسامين هو الذى استطاع أن يكون العمود الفقرى لتجربتنا التشكيلية ، ويصبح ، بحكم التحولات الكيفية التي طرأت على وعي فئة منه ، رائدا للابداع التشكيلي في المغرب .

ب ـ الفطريون : وهم الرسامون المغاربة الذين لم يسبق لهم أن درسوا الفن التشكيلي في المعاهد ، بل مكنهم الاروبيون ، الذين كانوا يعملون معهم ، من أخذ الفرشاة ، واستعمال الالوان في صفائها ونقاوتها على قماش اللوحة ، بعد أن يشيروا عليهم برسم بعض المظاهر الفلكلورية لواقعنا اليومي . وهؤلاء يشبهون في عملهم ما قام به ادريس الصفريوى في كتاباته بالفرنسية تلبية لنزعة البحث عن الغرابة في الحياة العربية ، وهو ما فعله بول بولزمع المرابط في كتابه « حياة مليئة بالثقوب » . وقد تحول الفرنسيون لتمجيد هذا النوع من الرسامين بعد أن أصبح الشباب المتخرج من المعاهد والاندية الفنية يعي ، بحكم تكوينه الثقافي ، ما يمارس عليه من ضغوط . والغريب أن الدعوة لهذه المدرسة سقط في شراكها بعض النقاد المغاربة ، كما حدث للاستاذ محمد السرغيني سنة 66 بنادى الشبيبة والرياضة بفاس .

ج ـ الرسامون الهواة ، وهم من لم يلتحقوا بالمعاهد الفنية ، ولم يتلقوا دراسة اكاديمية ، ولكنهم تجاوبوا مع اللوحة من خلال ثقافتهم الخاصة ، فباشروا عملهم في بعد عن كل اشرا فأو توجيه ، يتابع تكوينهم وتطورهم ، ويمكن القول بأنهم يشكلون اليوم الاغلبية الساحقة من الرسامين المغاربة ، منهم فئة انقطعت عن الدراسة في سن مبكر ، ومنهم من تابع تكوينه الثقافي واستمر في تجربته الفنية ، مما وفر لنا بعض الرسامين الجامعيين . ويساهم القسم الاول من هذه الفئة في تمييع التجربة التشكيلية بالمغرب ، خاصة وأن المراكز الثقافية والشبيبة والرياضة ووزارة الثقافة تتسابق لعرض لوحاتهم ، حتى تخلق جوا ثقافيا ، يؤدى وجوده لعرقلة تطوير وعينا البصرى وخلق ارضية صلبة للعمل المستقبلي تقوم على الوعي بالحرية والابداع . أما الفئة الثانية فانها لم تقدر على فرض نفسها كشريحة متقدمة يمكنها من المساهمة في التغيير .

هذه النماذج الثلاثة هي التي تعرفها الساحة الوطنية ، وأصحابها هم الذين يحددون العمل التشكيلي في المغرب ، بمختلف تجاربهم ومستويات وعيهم وتقنياتهم ، ولا يمكن أن نبحث عن معضلة الابداع التشكيلي ونحن غافلون عن الاسباب التي حركت ظهورها والاشكال المتعددة لهذا الظهور .

5 ـ ان عطاءات فنانينا التشكيليين ، ما قبل 56 وما بعدها ، تكاد تطغى عليها تجربة اللوحة الاروبية بمختلف اتجاهاتها في العصر الحديث ، منذ الحركة الرومانسية الى الآن . ومن السهل على المتتبع والمهتم بفننا التشكيلي أن يجد أصداء مشتتة لمختلف المدارس التي عرفتها أوربا في القرنين 19 ، 20 ، منعكسة في أعمال فنانينا . اننا نعثر بسهولة على آثار الرومانسية والانطباعية والتأثيرية والتكعيبية والدادائية والسريالية والتجريدية والبصرية والفطرية والفن الشعبي. وهي حصيلة ايجابية اذا ما نظرنا اليها من الخارج ، لان اهتمام الفنان المغربي بهذه المدارس يعكس بعمق مستويات وعيه وطموحاته وتأثراته، غير أن هذه المدارس لم تشكل جميعها تيارا يتبلور في أغلب أعمال مرحلة معينة. هناك ثلاث مدارس هي التي استطاعت لوحدها أن تسيطر على العين المغربية في فترة من الفترات ، ونقصد بها التجريدية والفطرية والبصرية ، أما غيرها فلم يكن الا اشارات للبدء ، أو تجربة معزولة عن الموجة العامة ، والسؤال المطروح علينا الآن هو معرفة خصائص التجربة المغربية في ممارسة المفهوم الغربي للوحة .

1 ـ الابداع وخلفياته التقنية والتربوية : ان السمة الطاغية على ابداعنا التشكيلي هو تقليد المدارس والتقنيات الغربية ، بحيث يمكننا العثور بسهولة كبيرة على ملامح التقليد في تجربتنا العامة ، وفي كل مرحلة عند فنان معين ، أو ظاهرة بكاملها ، والمأساة الحقيقية لا تكمن في هذا التقليد ، لانه

ضروري لكل انطلاق لاحق ، ولكنها تنبع من الجذور التربوية لفنانننا التشكيلي ، لقد اختلت مقاييس التكوين التربوى والمهني عما ألفناه من قبل في عصورنا السابقة ، فالشاب المغربي الذى أراد أو يريد أن يأخذ تجربة غربية ليس لها جذور في تقاليدنا التشكيلية لم ينطلق بصفة عامة تكوينا أكاديميا قويا رغم نزوعه الى التجديد والخروج على المقاييس الاكاديمية التي لا نتشبث بها أيضا ، ولكن هذا التكوين ضروري لكل من يريد أن يستوعب التجارب السابقة، وينطلق في تأسيس قيم ابداعية راسخة، مثلما نجد في ميدان الشعر والقصةالقصيرة والرواية بصفةخاصة (ما نقوله عن التشكيليمكن أن نطبقهفي المسرح) ، لا أظن ان هؤلاء الفنانين قد درسوا علم التشريح ، ولا علم أسرار الالوان من حيث تكوينها ، وتأثير الزمان وأحوال الطقس عليها ، كما لم يتعرفوا على تركيب وفعاليات القماش أو الخشب بما فيه الكفاية ، ولا أسرار تهيئة اللوحة حتى تتحمل أنواعا معينة من الالوان والمواد المضافة لاطول مدة زمنية ممكنة . وهذه من أوليات العمل التشكيلي . واذا كان فنانونا الكبار قد وصلوا الى هذا الادراك ، وتمكنوا من بعض أسراره ، فان هناك جوانب أخرى تربوية لم يقفوا عليها هم الآخرين ، وتتمثل في عدم الاطلاع الدقيق والطويل المدى على اللوحات الفنية نفسها في أوربا ، بحيث يندر أن نجد فنانا قضى سنوات في متحف من المتاحف الاوربية يراقب عن كثب أسرار التجربة الغربية في نماذجها النابضة . وهذا راجع الى انعدام الاهتمام بالتكوين العميق للفنان في أوربا ، وراجع في نفس الوقت الى خلو المغرب من متاحف وطنية كبرى تضم أعمالا للفنانين العظماء يستطيع الفنان أن يدرسها ويتأمل قوانين ابداعها ، بل ان هؤلاء الفنانين لا يتمكنون حتى من مشاهدة أعمالهم مجتمعة في متاحف وطنية، أو في لقاءات دورية، ويفتحون نقاشا حول تقنياتها.
لقد مضى الزمن الذى كان الفنان المغربي يفني عمره أمام سقف أو جدار أو باب الى جانب أستاذه ، ينقل اليه تجربته الطويلة والغنية ، وينبهه الى مواطن الجمال في العمل التشكيلي . ان التعب والمعاناة والمشقة التي عرفها الفنان التقليدى لم تعد تخطر على بال فنانينا ، فأغلبهم يكتفي بالصور المنقولة على صحات الكتب والمجلات والدوريات ، أى يعتمدون على لوحات مزورة ليس في مقدورها نقل جماليات اللوحة بكل دقة وتفصيل ، كما أنهم يحولون أنفسهم بين عشية وضحاها الى فنانين كبار لم يعد لهم ما يرونه أو يتعلمون منه .

2 ـ **الخلفيات الثقافية** . أغلبية فنانينا التشكيليين ، باستثناء مجموعة محدودة تعد على رؤوس الاصابع ، تهمل الجانب الثقافي من حسابها الذاتي . وقد نشعر باحراج عند ما نريد فتح نقاش مع بعض الفنانين المغاربة، ونكتشف خواءهم الثقافي . وهذه الخاصية تلعب دورا لا يقل عن السابق في خلق مأساوية فنوننا التشكيلية ، ان بعض الفنانين الشباب يحملون القماش والفرشاة والالوان دون أن يتساءلوا عن نوعية الكتاب الذى سيتوددهم في جحيمهم، ويظهر

الخواء الثقافي على مستويين : **الاول** يشمل قلة الاطلاع على الموروث الثقــافي بصفة عامة . فالفنان غالبا ما يهمل ضرورة التثقيف الادبي والفلسفي والعلمي والفني ، وهذا الموقف يدفع البعض ليظن بأن الابداع التشكيلي لا علاقة له بالثقافة الانسانية. وان الفنان ملهم من السماء، تمطر عليه الرؤى والتقنيات، وهذا قمة السقوط في الوهم . أما **الثاني** فيتجلى في عدم اهتمام هؤلاء الفنانين بثقافتنا القوميةوالوطنية.ومعايشتهاعنطريق القراءة أو اللقاء المباشرمع المثقفين المغاربة بصفة عامة ، ان قطيعة أغلبية فنانينا التشكيليين مع الرصيد الثقافي، انسانيا وقوميا ووطنيا ، وابتعادهم عن مخالطة المثقفين . والمساهمة معهم في مناقشة وتطوير وضعيتنا الثقافية يؤدى بهم للانعزال والعيش في وهم دائم .

اننا حين ننظر الى وضعية كبار الفنانين الاوروبيين، منذ عصر النهضة الى الآن ، نجدهم ملتفين ومرتبطين عضويا بالحركات الثقافية والفكريـــة والفنية والعلمية لعصرهم، ولقد لعبت هذه العلاقات، الى جانب المؤثـرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، دورا في حدوث تحولات نوعية في مختلف الفنون بتناسق وشكل جماعي من طرف فنانين متعددى الاهتمام . والخلفية الثقافية لفنانينا مرتبطة بالخلفية التقنية والتربوية ، ولا شك أن هاتيــن الخلفيتين انعكاس غير مباشر لخلفية أخرى أقــوى وأصلب ، تتغـرس في الواقع الملتهب .

3 ـ **الخلفية السوسيومادية** : لا ينفصل الفنان التشكيلي عن أوضاع التعليم والاقتصاد والسياسة ، فهي جميعا تصب في بؤرة واحدة ، وتنعكس بأشكال متعددة على مستويات من التجربة الفنية . ان المبدع التشكيلي في المغرب سليل البورجوازية أو البورجوازية الصغيرة ، وهذه الاخيرة هي التي ينتمي لها أوفر عدد من الفنانين ، وغالبا ما يسقط هؤلاء في لعبة البيع والشراء التي تفرضها عليهم ظروفهم الموضوعية التي يعيشون فيها. فالفوضى السائدة في التقييم الفني ، وبحث الرأسمال الاجنبي (الاوروبي) عن مستخدمين في الميدان الفني ، يقذفان بالمبدع المغربي الى التبعية التي نحياها ، فينتج أعمالا أغلبها يخضع للهدف التجارى ، فهو لا يطور ولا يبحث عن قيم جديدة ، نتيجة خضوعه المستمر للعروض المادية ، ولهذا السبب يقل عنده دافع الابداع والبحث العلمي ودافع التثقيف والتكوين الذاتي والانخراط في الصراع الاجتماعي ، فتحل المصالح المادية الموقتة ، محولة كل عمل فني الى سلعة مثل السلع الاخرى . ان الظاهرة التجارية وبؤس كثير من فنانينا واعتمادهم على انتاجهم الفني في كسب العيش أسباب تكمن وراء تخريب مشروع ثقافي هام، ووراء عبودية مجموعة من الفنانين تظن أنها تمارس عملها الابداعي بحرية في مجتمـــع الاستغلال والتبعية .

6 ـ قد تصل الخطوط العريضة لجذور واقعنا التشكيلي الى حد وضـــع

اطار معتم يسيطر على هذه التجربة . ولا غرابة في أن جانبا مهما من تجربتنا لا يمكن الا ان يعطينا نفس الاحساس ، ولكن هذه المرحلة الطويلة الى حد ما استطاعت أن تفرز بعض الدفقات الايجابية التي حاولت بصدق أن تفتح مجالا أكثر خصوبة لواقع التجربة ، وهذا واضح في عطاء الشرقاوى ، وجماعة 65 .

عرف الشرقاوى ، في أعماله بغنى الالوان وحرية الخطوط والبعد عن التشخيص ، وهي عناصر يشترك فيها مع التجريديين ، ولكن الشرقاوى اضاف لاعماله قراءة هادئة لموروثنا التشكيلي ، نتج عنها ايمانه بضرورة توظيف عنصرى التشكيل البدوى والافريقي بالاضافة الى استغلال امكانيات الوشم . كان ادخال هذه العناصر المغربية في لوحة الشرقاوى دمجا لايجاد مناخ مغربي للوحة ، وقد يتراءى هذا التطعيم وجها آخر من وجوه الانتقائية ، وقد يكون هذا الرأى صحيحا ، غير أن هذا النوع من التركيب الباطني للعمل الفني كان خطوة ايجابية في وضع طابع وطني على تجربة اللوحة التجريدية بالمغرب .

أما جماعة 65 فهي أكثر تقدما في الوعي والبحث عن خصوصيتنا الوطنية والعربية ، تسلحت في عملها بوعي نقدى ايديولوجي متقدم ، وعادت تبحث في الموروث العربي بالمغرب، ويمكن القول بأنها أول من أعاد لمفهوم الزخرفة معناه الابداعي ، بدل المعنى المتبدل الذى يريد أن ينظر للزخرفة باحتقار ، لقد بدأت الحركة البصرية على يد هؤلاء ، فاتحة صراعا نقديا مع الفطرية التي كانت آنذاك تدعمها البعثات الاروبية ، ومع التجريدية التي تحولت الى ابداع مجاني . ظهرت هذه الجماعة داخل مجلة « أنفاس » ، وبرزت كطليعة ثقافية واعية ، تستقرىء موروثنا البصرى وتكشف عن أسراره ، ويعتبر محمد شبعة ومحمد المليحي وفريد بلكاهية أعمدة هذه التجربة . ولكن هذه المجموعة توزعت مجهوداتها فيما بعد ، وقد عملت ظروف وأحداث بداية الثمانينات وطنيا وقوميا على انحراف هذه التجربة عن غاياتها ، بحيث أصبحت عند الاغلبية تلبية لشروط العين البورجوازية ، بدل أن تتجذر أكثر في مسار التحول الاجتماعي .

واذا كانت التجربتان معا قد سعتا الى قراءة الموروث المغربي، والاستفادة منه في عملها التشكيلي ، فان هذا السعي بقى حبيس النظرة الاروبية ، والتجربة الغربية بصفة عامة رغم أن جماعة 65 أكثر وعيا وتقدما من غير شك .

7 ـ هذه الجذور العامة التي حاولنا اثارتها قد تساعدنا على تحليل وضعية فنوننا التشكيلية من زاوية أشد حرارة ، فالانفصال أو الاتصال بالموروث ، ونوعية التعامل مع التجربة الغربية ، والعناصر التربوية والثقافية والسوسيو ـ مادية ، كلها أدت مجتمعة الى وجود الوضعية الراهنة . واذا كانت السبعينات قد حولت المبدع والمهتم معا من القناعة والقبول الى التساؤل والبحث ، فان الثمانينات تسجل حوارا أعمق وصراعا أعنف رغم الصمت الذى قد يظهر مسيطرا ، ان اللوحة المغربية تحيا الآن في مواقع درامية

تستهدف البحث عن المعادلة الصعبة ، وهي نفس المواقع التي تدخلها الفنون الاخرى . ولا شك أن اعادة النظر في التجربة بكاملها ، بفكر نقدى ، والتفتح على التجربة العربية (وخاصة في العراق) ، ثم المزيد من الالتصاق بعطاء المبدع العالمي ، دون الاقتصار على أوربا والولايات المتحدة فقط ، وأخيرا ضرورة الانخراط في النضال الثقافي والاجتماعي قوميا ووطنيا ، ستؤدى كلها للدفع خطوة الى الامام نحو ايجاد صيغة للمعادلة الصعبة ، حيث الانسان هو العنصر الاساسي في تشكيل العمل الفني . ولعلنا الآن ، بمناسبة معرض السنتين العربي الثاني ، المقام حاليا بالمغرب (9) مقبلون جميعا من خلال قراءة التجربة العربية في تكاملها ، وتعدد اتجاهات وعيها ، ومستويات تقنياتها ، ومن خلال الحوار والمناقشة ، على النفاذ لمرحلة أعلى من الوعي بظاهرتنا التشكيلية ، ووضع خطوط عريضة للوحة المستقبل التي بدأت العين تبصرها في بعض تحولات اللوحة المغربية .

هوامش :

(1) عن مقال « التصوير الاسلامي بين الحظر والاباحة » ـ للدكتور ثروت عكاشة مجلة « عالم الفكر » ص. 209 ـ المجلد 6 ـ العدد 2 ـ 76 .

(2) « العالم العربي ومشاكل الفن الحديث » ـ حسن ظاظا ـ مجلة « عالم الفكر » ـ ص. 233 ـ المجلد الثالث ـ العدد 3 ـ 1972 .

(3) نفس المرجع ـ ونفس الصفحة

(4)نفس المرجع ـ ونفس الصفحة .

(5) التصوير في الاسلام عند الفرس ـ الدكتور زكي محمد حسن ـ ص. 24 ـ الطبعة الاولى ـ 1936 ـ مطبعة لجنة التاليف والترجمة ـ القاهرة

(6) الصورة مثبتة في المرجع السابق ، وهي اللوحة التي تحمل رقم 34 ـ شكل 45

(7) التصوير الاسلامي بين الحظر والاباحة ـ الدكتور ثروت عكاشة ـ مجلة « عالم الفكر » ص. 536 ـ المجلد 6 ـ العدد 2 ـ 1976 .

(8) العالم العربي ومشاكل الفن الحديث ـ حسن ظاظا ـ « عالم الفكر » من 235 ـ المجلد 3 ـ العدد 3 ـ 1972 .

(9)كتب هذا المقال قبل معرض السنتين .

الكشف عن الوطن الداخلي

حوار مع الفنان محمد القاسمي

ان تدخل مساحات الابداع الضوئية ، يعني أن تتحمل مسؤولية الاختيار ، وكل اختيار ، واع وحقيقي هو حلم وطريق الى الحلم ، الذى يجسد حركة التحول ضمن منظور ابداعي يقتحم كل المراحل الجافة ليصل الى معانقة (تعاسة) الآخرين .

ان كل تواجد عاطفي مع ذوات الآخرين يبقى معانقة مجانية وسطحية تتولد عنها تنازلات لا على المستوى الابداعي فحسب ولكن على مستوى رحلة التجربة ـ المعاناة ـ والمستوى الايديولوجي أيضا .

وداخل هذا المنعطف البلورى تتناسل شارات الاصلاحية كمؤشر للانحراف والسقوط داخل بورصة البورجوازية . اذ يتحول المنظور الفني الى فرجة تشكيلية سكونية يتحول فيها القماش واللون والاطار والاخطاء الى ابجدية متواطئة يقف خلفها المبدع شاهد زور عن زمانه مدجنا وشحاذا خارج دورة التاريخ .

بيان للزمن المباح :

« ان الخلق التشكيلي المعاصر في المغرب يريد أن يتجذر في الطموحات الوطنية والعربية وكذا في التناقضات التي تعيشها مجتمعاتنا دون اهمال التطورات التي تجرى في الفن والفكر .

ان هذا الخلق لا يريد أن تكون له أية وظيفة عدا المشاركة في الكفاح العام للوطن العربي عن طريق الآثار الفنية نفسها وعن طريق العمل الابداعي المشرف الخلاق الذى يحمل آفاق المستقبل . فالاختيار واضح ، انه المساهمة الفعالة المحددة في كل هذه الواجبات واختيار وسائل تغيير الواقع المرفوض .

* * *

وبفضل استقامة قله من الفنانين المبدعين المغاربة لا يمكنهم التهرب من المشاكل الحيوية الاساسية وبالتالي فان الرتابة والتكرار والتهديد تنفضح لانها لن يعود لها أن تعتمد على مركب الصمت والفراغ » .

شاهد هذا المساء

محمد القاسمي : يرسم للتعبير عن هذا الجحيم الذى يصله دوما بذوات الاخرين ، يركب فرسا ناريا ويدخل طقوس « التعاسة » وأكتشف انه يسرق لون البحر أو يرسم بدمه.

الحلم على قماش الورق :

من أين يبدأ الرهان ضد الصمت ؟

أو ضد الموت ؟ أو ضد الكلام البائح ؟

أبجدية الحلم تأتي شهادات مضادة تشربت بأملاح المحيط .عبرت أزمنة التهويمات التي تقف عند رجات الانفعال العاطفي لتصل الى حدود مدالرؤيا الثالثة ـ .

الرهان يبدأ عند ما يتملك المبدع ايمان بدخول المغامرة ، لكنها تبقى مغامرة رابحة ويبقى الاحساس بها أشبه بصبوة الى الانعتاق ، ويتحول الصمت آنذاك الى مؤشر يميل نحو النكوص : يسقط الصمت ويسقط الموت .

عندما يتم بناء ابجدية الحلم على قماش أزرق .

الحلم هنا يصير **حميميا وعنيدا عند ما تتملكه** القدرة على اكتشاف أبعاد الرؤيا الثالثة ـ (وتجاوز الاجترار الذاتي ، وأيضا تجاوز المنظور الفني الذى يأخذ أنفاسه من مناخات اتجاهات ابداعية مستهلكة ، مستلبة ـ تربت في كفالة التوجيه الكولونيالي .)

الحلم هنا يصير مسافة أخرى ، ليست موازية للاحباط الذى ينخر الكثير من الابداعات ـ ولكنه أيضا بديل يفضح الانسحاق والتورط في مؤامرات الصمت .

على امتداد مسافة من مرحلة القاسمي الابداعية ـ (الحلم على قماش أزرق) يتداخل العنف مع سبق الاصرار بمحاولة تملك اعدادية ، يعطيها الازرق مسحة هادئة ان لم نقل (رومانسية) .

« **هذه المرحلة تجسد عنفا متوهجا ضمن مشار تجربة بأكملها لكن اللون الازرق يعطي للمتلقي فترة استراحة عينية** » .

الكشف عن الوطن الداخلي

ينتهي الحلم في مقدمة الرحلة الزرقاء ، ويبدأ الدخول الى حالات التقوقع المكشوف دون تأشيرة .

(حتى على مستوى ترتيب اللوحات على الجدار . المرحلة الزرقاء ويليها الاعمال الجديدة)

لماذا لا أطرح هنا سؤالا ؟

الالوان تختلف ، الفاصل الجغرافي بين الازمنة اللونية تصفع العين ـ عرس مهرب من أنابيب الجواش ـ لكنه يبقى ذا مناخ فجيعي (نوع من الدراما التشكيلية) :

أوصال جسد مقطوع .. ملامح أصابع تنبت في عمق كومة من الاعضاء ، للاصابع دلالات الشاهد ـ أو دلالات الحضور أو دلالات الرفض لكنها تظل مجزوءة ومنفية عن وظيفتها (العضوية) في أرضية القماش . ان لم أقل على ارضية طينية العمق .

هذا التفجير المقصود على المستوى التشكيلي يمنحك صك الانتماء يضرب حساسياتك في العمق .

أنت لست مطالبا بتأشيرة كي تدخل فجيعتك .. تجزؤك .. حزنك .. رفضك .. شهادتك .

بهذا يصبح عالم القاسمي بلدا ندخله دون خارطة أو دليل .

أنت مطالب اذن ، بتجاوز زمن الفجيعة والتجزىء والحزن ـ زمن الرفض والشاهد أيضا .

أنت مطالب اذن ، بتجاوز زمن الفجيعة والتجزىء والحزن ـ زمن الرافض هذه العلاقات يصير لضربة فرشاة المبدع ثمن أيضا . لكنه ثمن خارج المعاملات البنكيـــة .

اعادة تركيب للصيــغ

عن جيل 68 الذى اغتصب الحلم (اللاشرعي) لباريس قال جان‌لوى باروا،

« **لقد كنت بينهم ولم أملك سوى أن أكون بينهم . وماذا سيكون مصيرى ان اكتشفت أنني تركت وحدى ومضت الاجيال عبرى ، مضوا كلهم مدانين أو مذنبين ، على حق كانوا أو على خطأ . ان ما يحدث الآن لا يمكن أن يحدث ثانية وسرعان ما سأكتشف أنني أنا الذى تركت في منظور فارغ ذى مساحات ظلال جافة ، وأبعاد لا نهائية .. عاجز حتى عن اعلان براءتي لنفسي ، فـــلا وجود لمبرر كاف لانتاجي الفني ، كما أني غير مقتنع بفن لا يحدده ارتباط بالآخرين أو انفعال بهم .**

وهل نقف احتراما أو ننحني مستسلمين لجيل يقود نفسه دون قيادة منا نحن الجيل الذى سبقه ، بغير أن نمنحه انشودته أو موسيقاه أو لوحته أو قصيدته أو حتى أرضية ثقافية صلبة يقف عليها .

ان نكرانه لنا ليس أكثر من تأكيد لطلبه العادل وهو أن نقوده فكريا لنرجع احترامه لنا هذا أو ننزوى كالارانب في جحورنـــا معلنيـــن جبننـــا أو انانيتنا على حد سواء أو في جملة واحدة « افلاسنا » فقط بصدق التجربـــة وانفعاله بها وايمانه بسلامة موقفه . بهذا فقط يستطيع الفنان أن ينتصب من سقطته وان يجدد نفسه معلنا عن ذاته من جديد) .

مقـدمـة الحـديــث

قبل آخر محطة من هذه الرحلة ،

أريد أن أتبين بعض مواقف التشكيليين المغاربة . أنا لا أشك في سلامة تركيب (البيان) ولكن التجربة كشفت عن ممارسات أخرى .

1) لماذا لا يجربون محنة الخروج عن طقوس قاعات العرض الدافئة التي لا تصير اللوحة فيها الا تكميلية للمناخ التزييني ؟

ـ خروج ـ جامع الفناء ـ 16 نوفمبر كان مجرد صبوة مفتعلة سرعان ما أعلنت صك ثوبتها في بورصات البورجوازية .

لماذا لم تستمر التجربة . اذن ؟

ليس معنى أن أى (تمرد) ابداعي يحدث في المغرب خارج الطقوس البورجوازية يجسد وعيا موقفا حادين لبناء مستقبلي يتجاوز اغراءاته ووسائل كبحه . وانما هي مادة وقائية ذات بعدين .

1) مبادرة (جامع الفنا . 16 مارس) ـ ولقد رفع هذا الشعار في ملتقيات عديدة ـ ذهب البعض لحد القول ، أنها من أولى الخطوات في العالم لاعطاء التشكيل بعدا جماهيريا ، وهنا يكمن خطر هذا (التمرد) المفتعل عند ما يصبح ـ قميص عثمان ـ

2) هذه البادرة خدمت عن قصد أو عن غير قصد العقلية البورجوازية ما دام زمن الكلام المباح قائما وشرعيا .

وعلى مستوى آخر ـ مستوى العرض والطلب ـ أعطتها مسافة نفس طويل انطلاقا من أن (التمرد) التظاهرى كشف عن نكوصه ، في الفواصل التي كانت تقف بين المتلقي العادى والمنظور الفني . (نوعية الخطاب والرقم المالي وهذه حقيقة لا يمكن تجاوزها .

على ضوء هذه التجربة ، عمدت البورجوازية الى تغيير وسائلها والتشبث بملكية البورصة التشكيلية والتوجيه الموضوى ، وأحيانا يتم على حساب رؤية « المبدع » بتعسف وجرأة .

هذه ظاهرة خطيرة تكرسها القاعات الخاصة للعرض التي تنبعث وبذكاء مدروس بين أحياء العاصمتين الادارية والاقتصادية التي يتحول فيهما الابداع الى علبة تصبير مستهلك من طرف البورجوازية المحلية والجالية الاجنبية ما دامتا يشكلان زاويتي الاحتكار الثقافي .

ـ قاعة بنية ب س ـ قاعة النادرة ـ المعمل ـ نظر ـ لوسافوا ... الخ. ولتغطية موقفها وتبريره تحاول أن تفتعل صراعا يائسا ومكشوفا بين ما يسمى بالقاعات (الوطنية) التي يملكها مغاربة والقاعات التي يملكها غير مغاربة .

أقول ما الفرق بينهما ما داما يكونان الفاصل (اللاشرعي) لخلق ابداع جماهيرى يرتبط فعليا بهموم الآخرين .

ولقد دفعت الجرأة بعض المقتنين الى التفكير في فتح قاعات أخرى للاتجار في الاعمال التي سبق شراؤها في (زمن النهب) .

هنا تحضرني كلمة قالها السيد كارلتون وهو صاحب كالورى كبير خاص بلوحات الكلاسيكيين .

ـ سؤال : لمـا الاحتفاظ وبعناية على اقتنـاء التجربة الكلاسيكية فقط ؟ باستطاعتك أن تفتح أروقة أخرى للتشكيل المعاصر !

ـ جواب : « هل تريد ان يقول الزبناء بأن السيد كارلتون قد جن ؟ لقد عودتهم على دخول هذا المناخ . وفي باريس تتواجد قاعات عديدة للعرض تختلف تخصصاتها حسب ذوق زبنائها » .

ترى هل هو آثار مرض معد ينقله لنا الريح الآتي من الغرب العجـوز ما دام الغرب كان دائما صبوة الحلم للكثير من المبدعين ، وانبهارا يخلـق لديهم احباطا وعقدة التلمذة ؟

اننا هنا بحاجة لخلق علاقات أخرى .

ولا أريد هنا أن تكون هذه (المقدمة) على حساب (القاسمي ولكنـي أطرّح سؤالا لا بد منه ، هل يخرج القاسمي نفسه عن اطارها ؟ . يبقى هو شخصيا مطالب بالجواب الفعلي .

شهـادات للـدلالـة

1) زائرة فرنسية لمعرض القاسمي : لو رأيت نفس اللوحات في باريس لقلت : لن تكون سوى صوتا من العالم الثالث (المغرب) .

2) فنان مغربي آخر : يبقى القاسمي المبدع الاقل دينا (بسكون الياء) من باقي التشكيليين المغاربة .

أجرى الحوار : نور الدين محمد الانصارى

مـراكـش

الفــن مــوقــف أيضــا

انعقد ببغداد في السنة الماضيــة المؤتمــر العالمي الثامن للتشكيليين ، وقد كان فرصة للقاء دولي يجمع الفنانين والمهتمين ، لتدارس القضايا المتصلة بالفنون التشكيلية . قدمت فيه دراسات وعروض هامة نشر الكثير منها في الصحافة العربية والدولية ، وننشــر بالمناسبــة تدخــل وفديــن لما يطرحه من قضايا تستحق الاهتمام والمناقشة

فريــد نيلــر   المانيــا الاتحــاديــة

« الفنــان والمجتمــع »

يبدو أن كل مناقشة عن العلاقة بين الفنان والمجتمع تنطوى في أعماقها على عداء المجتمع العصرى للفن ، عداء ، تمتد جذوره ، كما يبدو ، في الخاصية البورجوازية الرأسمالية التنافسية لمجتمعنا . وقد تأكدت الثغرة المتزايــدة الاتساع بين المجتمع والفنان كموضوع للعديد من المطبوعات التي تصدر بين آن وآخر . وعلى أى حال ، فان الاحتجاج والنقد ، بحد ذاتهما ، غير كافيين . اذ أنهما يصبحان فعالين فقط حينما يؤديان الى وسائل بناءة لتغيير الوضع الذى يدينانه . وبرغم كل التنبؤات السلبية ، ينبغي أن نلاحظ أنه مع تزايد أوقات الفراغ في مجتمعنا ، فان هناك تزايدا في الاحتياجــات والنشاطــات الثقافية لقطاع متنام مز مجتمعنا .

ان من واجب المؤسسات الثقايفة وكذلك الفنانين ان يستجيبوا لهذه الظروف الاجتماعية ــ الاقتصادية المتغيرة .

ان هذا لا يعني أن عليهم أن يخفضوا مستوياتهم الفنية ، انه يعنــي أن عليهم أن يجدوا طرقا جديدة لجعل فن الماضي والحاضر مفهوما بالنسبــة لاقسام أكبر من السكان وذلك بأكبر قدر ممكن من الوسائط .

ان الاعمال الفنية توصل مضامينها عن طريق الرموز ، ومن هنا فانما ف.

موقع تستطيع أن تنتقل اليه في الوقت نفسه ، المعلومات ، في مستويات متباينة من الوعي . ان تلقي وتوحيد هذه المعلومات والتجارب يتم بدرجات متفاوتة بالنسبة للمجاميع المختلفة من مجتمعنا . كمبدأ ، ان كل انسان يمتلك امكانيات خلاقة . غير أن جهاز الانتقاء في المجتمع يلتقط ويختار . وهكذا فان بعض الاشخاص فقط يجدون ما يشجعهم على التطور الفني . ونتيجة لذلك ، فان القوى الخلاقة لافراد قلائل فقط ، تجد ما يدفعها للتطور كي تصل مستوى فني ، واضافة لهذا فان تماثل ظروف العمل والحياة بالنسبة للغالبية العظمى من الناس اليوم تقتل كل نوع من الخلق تقريبا . ولهذا السبب فان معظم الناس لا يستطيعون أن يتقدموا بطريقة صحيحة نحو الفردية .

ان هذه الحقائق ينبغي ألا تتخذ ذريعة للكسب أو تبني طريقة تصرف النخبة من جانب الفنانين أو المؤسسات الفنية . على العكس من ذلك ينبغي أن تكون مهمتهم العمل على أن تزدهر ازدهارا كليا الامكانيات الخلاقة لاكبر عدد ممكن من الافراد . وبهذه الطريقة فقط سيتم الحفاظ على أهم ما ينتجه المجتمع ، ذلك هو المجتمع نفسه .

ان تطور الامكانيات الخلاقة للعديد من أعضاء المجتمع سيؤدى الى عملية تغذية تراجعية من شأنها أن تساند الفن والفنانين بأكثر الطرق ملاءمة . من الممكن أن يكون للفن والفنانين دور هام جدا في ايجاد مستويات جديدة من الوعي العام ويمكنهما أيضا أن يغيرا التراث الثقافي . ومن أجل ان يقوم بذلك، فان الفنان ينبغي أن لا يأخذ بعين الاعتبار وضع الفن الماضي والحاضر ، في المجتمع فقط وانما يتعين عليه أن يكون ، كفنان ، متلقيا لتأزمات المجتمع ككل ، أيضا .

ان مهمة الفنان العسيرة ، بحد ذاتها ، تصبح أكثر مشقة بسبب المصاعب المالية التي تضطر غالبية الفنانين الى البحث عن مجال العيش بوسائل لا يربطها شيء بالفن . ان الفنانين اليوم يعانون بصورة دائمية تقريبا من أزمة كامنة لتحديد هويتهم .

وبالرغم من كل هذه المشاكل فان العديد من الفنانين ما يزالون راغبين في ان يعانوا من المصاعب الاقتصادية على أن يوقفوا عملهم الفني أو ان يغيروا من انتاجهم الفني كما أو نوعا . وهذه حقيقة تلفت النظر في مجتمعنا الذى يتجه نحو النجاح وعلى كل حال ، ومن أجل تحقيق دور مؤثر في مجتمعنا ، فان الفنانين ، كما يبدو ، لا يحتاجون تربية أفضل فقط ، وانما يتطلبون ظروفا اجتماعية ـ اقتصادية ملائمة أيضا . وبغية النضال من أجل تغيير كهذا ، فمن المهم أن ينظم الفنانون أنفسهم وهذا ينبغي أن يؤدى الى تنظيم اتحادات ومنظمات اقليمية ووطنية ودولية . وبهذا فقط ، يمكن أن يكون هناك أمل في أن يستجيب المجتمع لاحتياجاتهم . واذا ما تعاون الفنانون مع المجتمع كمجموعة واحدة فانهم سيكونون قادرين على ممارسة تأثير ليس فقط

على المؤسسات الثقافية ، وانما أيضا على تطوير ما يحيط بنا فنيا ، كما أنهم سيكونون قادرين على أن يلعبوا دورا فعالا في جميع الجوانب الفنية .

وينبغي أن نؤكد مرة أخرى أن الفنان الفرد لن يكون بالتأكيد قادرا على بلوغ هذا الهدف . وسيكون بالامكان اعادة الصلة المفقودة بين الفنان والمجتمع ، فقط اذا ما اتحد الفنانون ككل ، عن طريق نوع من التنظيم النقابي. وعند ذلك يمكن لقابلية الخلق المدفونة الآن لدى العديد من أفراد المجتمع الصناعي أن تستعيد حياة جديدة . ان النجاح بهذا الاتجاه غير ممكن ما لم يتفهم الفنان ميكانيكية توزيع الاعمال الفنية الراهنة والميكانيكية التي يتم بها الاعتراف بالفن وقبوله .

ان « أسواق الفن » التي شرع باقامتها منذ عام 1968 جعلت مشاكل سوق الفن أكثر وضوحا . وان حقيقة روحية الفن تخنق على حساب الانتاج ذى الاتجاه الاستهلاكي يمكن أن تفهم الآن بشكل أفضل من قبل مزيد ومزيد من الناس . ان اخضاع الفن لميكانيكية السوق الاستهلاكية يعقبه ، بصورة منطقية ، استلام السوق التجارية الاعتيادية لكامل الحياة الفنية ويقف في مركز هذه الاسوق تجار الفن . ان هؤلاء يكيفون أنفسهم طبقا لاهتمامات كبار المشترين ، وهؤلاء المشترون الكبار انما هم جامعو أعمال فنية فعالون ، كما أن الزبائن الذين يشترون الفن كالسلع المخزونة يعتبرونه استثمارا مضمونا وسريع النمو . ولا بد هنا من أن نذكر شركات استثمار الفن الجديد . ان هذه الشركات تشترى كميات ضخمة من الاعمال الفنية حيث يقومون بخزنها أو حفظها في القاعات وفي البنوك . ان تجار الفن الذين يخضعون لتأثير قوى من جانب المشترين الكبار يتعاونون ويتآمرون مع مديرى المؤسسات الفنية العامة والمتاحف بالاضافة الى كامل جهاز النشر . ان نيويورك ولندن وباريس هي المراكز الحقيقية التي تتقرر فيها السيطرة الدولية على الفن . أما كولون ودوسلدروف وميلان وطوكيو وبازل فانها مراكز ثانوية فقط يتم فيها التوزيع والبيع ، وهي لا تملك قدرة مؤثرة في السوق . ولا تتجه جميع أجزاء هذا التنظيم الكبير بصورة مباشرة نحو السوق غير أنها جميعا توجه حديثها الى نفس الجمهور الذى يشترى الفن . ان التأثير الكبير الذى يمارسه سوق الفن على مدراء المتاحف وعلى كتاب الفن والفنانين ، ينتقل عبر تلك الاجزاء الى الجمهور ، وبفضل هذا التنظيم الكبير فان عددا قليلا من الفنانين يحيون حياة جيدة وبفضلهم أيضا ، فان الفن بشكله المعروف حاليا ما يزال قائما . أضف لذلك فان هذا التنظيم يواجه الفنانين بضرورات ومستلزمات سوق الفن ومؤسسات الفن . وبهذه الطريقة يقود الفنانين ويرغمهم على الاستجابة لسوق الفن . اما الفنانون الذين لا يتجهون الى هذه المراكز والذين لا لا يستطيعون الوصول الى المعارض الكبيرة ، فانهم يتركون في الظل . ان الفنانين الذين يسيرون في طريقهم بصورة مستقلة عن جميع هذه الاشتراطات لا يستطيعون الا أن يأملوا في أن تصل رسالتهم في مستقبل بعيد وغير مؤكد .

ان أزمة الفن ليست أزمة فنية ، وانما هي أزمة المجتمع . ولهذا فليس بالامكان حل هذه المشكلة بواسطة الفن نفسه ، وانما ينبغي ان تحل بطرق سياسية . ان الفنان الذى يحمل ذهنية سياسية هو الرد على المجتمع الذى دمر معنى الفن وامكانية الفنان لخلق أمثلة عن التحقيق الذاتي الكلي للانسان . ان تحول وعي الجمهور نتيجة لعمل المنظمات الفنية ينعكس في بداية بروز وعي سياسي ملحوظ لدى الفنانين . وان تطور هذا الوعي أكثر سيكون ذا أهمية كبيرة في تقرير ما اذا سيكون بامكان الفنانين استعادة الشرعية الاجتماعية لعملهم أم لا .

دور الرابطة في العالم الثالث

كلمة

محمد شبعة

وفد المغرب

ان عزم الاتحاد العام للتشكيليين العرب على حث التجمعات العربية للانخراط بالرابطة الدولية للفنون التشكيلية ينطلق من وعينا بأهمية اسهام الفنانين بالعالم العربي والعالم الثالث على العموم . ذلك أننا نعتقد أن نشاط الرابطة سيبقى متفوتا داخل عالم فكرى وحضارى مغلق وبالتالي سيكون الفكر المحرك لسلوك الرابطة فكرا وحيد الجانب .

ان الظروف الخصوصية التي يعيشها الفنانون في بلدانهم ينبغي أن تعرض داخل الرابطة من أجل استخلاص مبادىء أساسية لحماية الفنان من كل الاستيلابات والحجر التي تمنعه من القيام بدوره بحرية .

ان المبادىء الاساسية التي يجب أن نتمسك بها هي تلك التي تدعم وتدافع عن كرامة الانسان الفنان وحقه في ممارسة ابداعه بعيدا عن كل ضغط مهما كان نوعه .

ان طغيان العلاقات الانسانية المبنية على الاستهلاك والتي نلاحظها في أغلب أقطار العالم يشكل قمعا مستمرا وتطويقا للفنان يجعله يرغم على التخلي عن ابداعه الحقيقي ويبيع نفسه منتجا فنا من الدرجة المنحطة من أجل الاستهلاك والاستغلال التجارى يخدم في نهاية المطاف أيديولوجية المستغلين التي تهدف الى محاصرة الفكر التقدمي والانساني لاجل تكريس سيطرتها الغير انسانية .

ولكي يتمكن الفنان من القيام بدوره الفعال في تطوير المجتمع الذى ينتمي اليه يجب عليه أن يناضل يوميا وعلى جميع المستويات ضد ذلك التيار الذى يريد أن يجعل منه أداةفيخدمة الايديولوجية المستغلة القمعية وان يتصدى باستمرار وبصبر الى كل المحاولات التي تريد سحقه وتزوير ارادته واستغلال

عمله لعبة في رصيد تلك القوى . وكل فنان شريف يختار بالضرورة هذا الطريق ويعمل على فضح الفنانين المزورين والسائرين في خط خدمة قوى الاستغلال عن وعي أو غير وعي وان اطار الرابطة يجب أن يصبح يوما من الايام أرضية لتبادل الخبرات في هذا الميدان لوضع مسودة لسلوك الفنان الذى يكون بمثابة الميثاق الاساسي للفنانين العالميين واننا مهما نجحنا ولو نسبيا في هذا الخط سنعطي مثلا يقتدى به في نوعية التعامل الانساني بين الشعوب ونكون بذلك السباقين الى تطبيق مبادىء تسعى الانسانية لتحقيقها منذ أمد طويل .

وهذا هو الهدف الذى يجب أن تسعى اليه الرابطة والا أصبحت مجرد تجمع بروقراطي وظل كيب لوضعية لا نحسد عليها .

ومن خلال هذا المنظور أرى الدور الذى من الممكن أن تلعبه الرابطة بالنسبة للعالم الثالث وبالخصوص العالم العربي .

ان الفنان الغربي الواعي يشعر ولا شك بدين خلقي ازاء كل الاساءات التي قام بها مجتمعه ازاء بلداننا وبالذات في الميدان الثقافي والفني . حيث تمت عن قصد وسابق اصرار محاولة لمحق ثقافة هذه الشعوب وتغريبها وأحيانا صبها في حساب الثقافة المسيطرة . ونحن لا نزال نعاني من هذا السحق لمقوماتنا الثقافية كما نعاني من أثر الغزو الفكرى والاجنبي ولا زال الطريق مليئا بالعقبات للتخلص من ذلك وبناء أسس ثقافتنا الخاصة وتطويرها بحيث تصب في روافد الثقافة العالمية المتقدمة . ان الفنان الغربي الواعي والشريف عليه أن يعمل من خلال رابطتنا الدولية لاصلاح أخطاء الماضي والمساهمة في دعم بناء الثقافات الخصوصية بعيدا عن أى روح أبوية وفوقية بروح أخوية عالية اننا كعرب وأبناء العالم الثالث ننتظر من رابطتنا أن تسهم في هذا الباب ليتحول من هيئة عددية الى تجمع كيفي يشرف الفنانين ويمكنهم فعلا من القيام بمهماتهم كعنصر فعال في الجمع الكبير ألا وهو المجتمع الانساني . وان كل الاخوة الاعضاء العرب وغيرهم ممن تطرقوا لقضية انخراط الفنانين الفلسطينيين بالرابطة كانوا منسجمين تماما مع هذا الخط . وان غياب الفنانين الفلسطينيين من الرابطة سيبقى وصمة عار وتناقض صارخ مع المبادىء الانسانية الشريفة التي تعتمدها رابطتنا ، وان وجود وفدى كوريا بشقيها بيننا لهو سابقة ايجابية وارجوا باسم بلدى أن تتم الاجراءات في أقرب الاجال لنجد بيننا اخواننا الفنانين الفلسطينيين .

أحمـد الشـرقـاوي

ادمونـد عمـران المليـح ـ عبد الكبيـر الخطيبـي ـ طونـي مارايني .

يمكن اعتبار صدور كتاب « تصوير الفنان احمد الشرقاوي » ضمن مطبوعات « شوف » التي يشرف عليها محمد المليحي حدثا ثقافيا من أبرز الأحداث الثقافية التي تعرفهـا الساحـة الوطنية هذه السنة .

ويجمع الكتاب بين أعمال الفنان الشرقاوي ، المطبوعة بأمانة راقية ، وبين ثلاث قراءات لهذه الأعمال ، من طرف ادموند عمران المليح وعبد الكبير الخطيبي وطوني مارايني ، تتباين من حيث نقطة التقرب لفتح مغالق تجربة الشرقاوي الفنية ، التي ابتدأت باحتراف الخط ، وانتهت بالدخول في عالم اللوحة ، والمفهوم المعاصر للتجربة التشكيلية ، بوعي تتجلى فيه الخاصيـة النقدية للموروث المغربي من جهة ، وللعطاء الأوروبي من جهة ثانية .

وقد كان بودنا أن نقدم دراسة نقدية للكتاب ككل ، لوحات ، وانجازا فنيا ، وقراءة نقدية. ولكن عدم تمكن عدد من القراء من اقتنائه ، دفعنا للعدول عن هذه الفكرة ، في البداية ، والاكتفاء بتقديم مختارات من النصوص الثلاثة ، مع تعريف عام بالفنان وأعماله ومعارضه والنصـوص النقدية والمصادر العامة ، بالرغم من أن هذه المختارات لن تغني القارىء المهتم عن الرجوع الى المصدر الأصلي .

على اننا سوف نعود الى الكتاب في فرصة لاحقة .

1 ـ ادمونـد عمـران المليـح

لم يكن في مقدور احمد الشرقاوي ان يظل سجين هذا التقليد فيتبعه ولا ان يظل يكرره صعيدا دون أن يخاطر بنفسه ويخاطر بالتقليد معا . ترى ما العمل بهذه الكتابة المقدسة التي تفيض بالمعاني الروحية الممتلئة بالمشاعر الصادقة الموحية بالجمال ؟ كيف يجرؤ الناس على هـذا التخطـي والتجاوز بل على الخرق والانتهاك الشاذ الذي لم يسمح بمثله ؟ ثم هذا اللامعقول المتمثل فـي استخدام هذه الكتابة المقدسة ووضعها في خدمة رغبة دنيوية » ؟ .لا شك في أن هذه مشكلـة بالنسبة لرجل متدين كاحمد الشرقاوي ـ وسنحدد فيما بعد معنى تدينه ـ فالمشكلة المطروحـة حقيقة ولا تمليها أبحاث تجريدية لا سند لها ومحض افتراضات لا دليل عليها . ولـن نجانب الصواب اذا نحن اثرنا موضوع وجود «تحريم» يظهر ويتجلى باشكال وطرق مختلفة ويكشـف التحيل والتغيير التصويري عن وجوده كما يكشف وظيفته. ولكن لا يوجد حتى الآن ما يثيـر هذه الاضطرابات والتوترات الداخلية .

ان الشرقاوي لم يكن رجل فكر ولا صاحب نظريات فنية لذا لم يكن في وسعه أن يقوم بتحليل ذي طابع فكري لعلم الجمال في مفهوم الاسلام أو أن يحاول الكشف عن عناصر تعبير تشكيلية بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى في مفهومها الحديث . فهو كمصور قبل كل شيء طبعا لـم تكـن خطواته الاولى او محاولاته لتنسجم ، ولن نراها تنسجم أبدا ، مع مناقشة ذات طابع فكري أو مع أي نوع من المجابهة تقوم بين ثقافتين . ونستطيع ان نقرر اذا ما ألقينا نظرة شاملة عن بعد انه استمر يتابع اغناء موهبته دون صعوبة أو معاناة لقد التحق بمدرسة المهن الفنية في باريس حيث حصل على «الدبلوم» في عام 1959 واهتم بصفة خاصة بفن الرسم التخطيطي قبل غيره وارتاد في ذات الوقت عالم التصوير ، وبدأ يصور في صمت وفي الخفاء . ولئن لم يظهر شيئا من لوحاته ولم يطلع أحدا على ما كان يفعله فقد كان هذا من جانبه دليل جهد عنيف متواصل وليس دليل شك أو تـردد .

لم يكن الشرقاوي ممن يميلون الى السهل من الامور او يسعون الى النجـاح الرخيص المؤقت والربح المادي الوفير ويتلمسون حياة الاضواء في قاعات العرض وينجرفون في دوامـات نجاح باهر ولكنه زائف . لذا كانت سنوات تأهيل نفسه لمهنة المصور سنوات صعبة ، سنوات بطيئة ، سنوات صبر ومثابرة أمضاها بوجه خاص في التأمل المتواصل في التصوير الذي كـان يطالعه في اطار الواقع المغربي الذي كان اساس ولمحة حياته .

لم تكن لوحات الشرقاوي الاولى لتسمح برؤية وقياس أبعاد واهمية وعمق بحثه بل كانت مجرد تركيبات وملصقات من الحجم الصغير يحملها قماش القنب «الجوت» . ولم يبد في اتباعه هـذه الطريقة التقنية شيء مبتكر . غير أن «جورج بوداي Géorges Boudailles » قد لاحظ بمناسبة المعارض التي اقيمت في الرباط وطنجة والدار البيضاء على التوالي أن احمد الشرقاوي «قد اكتشف وحقق اسلوبا شخصيا قائما على تركيب ولصق قطع متفرقة من قمـاش «الجوت» الخشن. وفي بادئ الامر كانت الاجزاء المتقطعة مستخدمة لذاتها ومؤلفة احد عناصر اللوحـة الاساسية كتسريحة امرأة بيضاوية الوجه حيث يضفي اللون والتصوير على اللوحـة معنـى تصويريا دقيقا» . وعلى ذلك اذا كان في هذا اثباتا او دليلا على بزوغ اسلوب شخصي فان هـذا الاسلوب يظل اسير اتجاهات التصوير المعاصر وتياراته حيث يبرز الاختلاف لكن يظل معبرا عنه داخل تعبير تشكيلي معين. ان وقت القطيعة والهجر وتقويض النظم الجمالية لم يحن بعد ، ان التفاعل التقليدي المعهود للتشابه والتقارب يمكن أن يؤكد أن شيئا من هذا لن يقع. واذا استطعنا القول بأن «بيسيير Bissière » موجود على مسرح الاحداث، وهو بالفعل موجود، فلا أسهل من ربط احمد الشرقاوي به في المرحلة الاولى من انتاجه. وذات يوم أفضى «بيسيير» اليه، وقد غمره تأثر صادق ، بما يأتي «لقد حققت ما كنت أحاول جاهدا أن أقوم به». واذا كانت العلاقة الحميمة بين الرجلين ليست منارا للجدل كما انه لا دخل لها في موضوع تناسقهما او في غيره فان هذا الاطراء يقف شاهدا على سوء فهم غير مقصود ولكن لم يكن في الوسع تفاديه او تداركه. وهذا ما لم يفت أحمد الشرقاوي ملاحظته ولم يكن خافيا عليه.

2 ـ عبد الكبيـر الخطيبـي

من أين يبزغ الشعاع الذي يتسرب الى لوحات الشرقاوي ؟

ان فن التصوير في لوحات الشرقاوي مونوغرامي Monogrammati اي متشابك و «المونوغرام» «كما جاء في قاموس » لروبير Le Robert عدد مكون من الحرف الاول أو من عدة حروف لاسم من الاسماء ـ سواء اكان هذا الحرف او تلك الحروف هي الحروف الاولى لهذا الاسم او غيرها متشابكة في تشكيل خاص وكأنها حرف واحد. مثال ذلك مونوغرام مكون من الحرف الاول للاسم الشخصي والحرف الاول من الاسم العائلي الخ ... «وبمعنى عام يشير المونوغرام الى تأشيرة بالحروف الاولى أي التوقيع المختصر او شكل الاسم الشخصي فهو يرتد بنا اذن الى ما يشبه الخط الذي ترسمه الجذور.

ويكون التصوير طابع «مونوغرامي» عند ما يتمكن من ان يجعل الرسم وتشابك الشخصية ظاهرين مرئيين بحيث تماثل الذاتية الخطوط التي ترسمها الجذور وينشط الفن ويفيق في هذه الفترة التي يستغرقها الرجوع الى الاصل.

وان ما يجب أن نضعه نصب أعيننا بصدد هذا البحث ـ متجاوزين عن الكفاءة التقنية ـ هـو ما يحني الاشياء والاهداف عند ما تتسامق الجذور وتشبع نشوة خمرة الشمس، انه هذا الذي يعني ويعبر عن رقصة مسقط الراس في صحرائه المترامية الموحشة وعزلته المهيبة ومنفاه الذي لا عودة منه. وبتوجيه الفن هذه الجهة فانه يضع في عين الشمس المتحولة معالم تسمية لاسم علم يعبر الشرق والغرب حادا وضاء مثل سيفين جلتهما دقة الوشم.

ويجب ان نحدد باختصار هذه الاستعارات البلاغية : فالشخصية لا تقوم ولا تمنح في صورة ايحاء بالوجود مولدا للنشوة وصناعيا ولكنها تفترض ـ وهذا يحدث على كافة المستويات ـ البحث عن مصير غير قابل للاحاطة. اننا نتكلم عن الخطوط التي ترسمها الجذور وعن رقصة الشمس في الحدود التي يمجد فيها كيان التصوير اللون في ناره المتقدة وفي تنقيته من الاشياء الغريبة وفق عروضها المهتزة فيبتعد الجذر عن ذاته لتذروه الريح.

لقد كنت اربط دائما لوحات الشرقاوي باللون ومع ذلك فقد استعمل مضطرا طوال حياته الفنية سلما من الالوان المختلفة، لكن اللون الخبازي هو الذي يطالعني كلما عاودت مشاهدة لوحاته ولا غرو فهو اللون السائد في مسقط رأسه.

هل كنت احلم ؟ تنزع الان جاذبا رؤية المونوغرام بطابعه التقني فهو ينقلص او بالاحرى يتكثف في صورة مبسطة مثل المعين، المثلث، المنمنمات ... صورة قابلة لان تحدها الهندسة وان يقيسها العلـم.

ومن هنا يكمن السبب في انه تطالعنا عند بعض الرسامين ـ هنا وفي اماكن اخرى صورة هندسية ساذجـة.

ان تكوين أو تاليف «المونوغرام» موضوع اساسي بهيج ـ بقوة اليد ـ تنويعـا في الالـوان والخطوط وهذا التكوين يبدو بسيطا في ظاهره وكانه مغلق على ذاته ، بيد انه يلزم لادراك الاثر الذي تتركه رؤيته ان نمعن النظر في العناصر المختلفة الآخذة في التقدم في أماكن مختلفة . ولكن الى اين ؟ هنا يحسن أن نتحدث مع « كلي Klee » عن «غسق الوسط الخافت».

لناخذ مثلا لوحة «صباغة ناغرة ـ دراسة» (1966) وهي مونوغرام على شكل نصف دائرة نجـد خطا في وسط الصفحة يقسمها الى قسمين والقضيب الايمن جاذبا نصف الدائرة بينما يكون تنقيط دقيق ومتدرج الافقية المطلوبة. وهكذا يرتسم توازن غير ثابت حسب تخطيط العلامات ، غير أن ما يجب تأمله هو كيف يمكن لقاعدة أو لمعيار تاليف أن يصل الى الكلمة . يقول «كلي » « ان نكتب او نصور هذا امر واحد في نهاية المطاف» اذن فكيف يمكننا أن نفكر في التصويـــر بطريقـة أخـرى ؟

يجب حتى يتأتى للتصوير أن يعبر عن نفسه ان يكون للانتاج معنى دقيق ومحدد وكان الشرقاوي قد احس بحدود التناسف الهندسي التي تجعل التصوير قاصرا على بناء أو تركيب شبه علمي. فالتناسف الهندسي يجعل من انتاج الفن مجرد ادوات ليس الا في عالم تقني، وفي هذا اغراء معروف ومحاولة سائدة لترك العالم يسير على هذا النحو.

وهنا نرى الشرقاوي يجابه المشكلة المسيطرة السائدة هي مشكلة تاثير التقنية والعلم على الفن فيجب على الفنان سواء أكان مغربيا أم غير مغربي الا يعتقد انه يستطيع دون أن يدفـع الثمن غاليا ـ ان يستعير عالمه التقني من الغرب دون أن يتاثر به وبتاريخ الميتافيزيقيا الغربية. واذا أخذنا بنظرية «هيدجر Heidgger » يكون مصير الميتافيزيقا جوهر التقنية أمرا واحـدا متكاملا . فالذين يلجأون الى التقنية الغربية وهم يعتقدون ان بوسعهم أن يزهقوا «روحها» يظلون هم انفسهم خاضعين لسيطرة «اللاهوت» مقيدين بها ولطالما سمعنا الفنانين العرب وهم يصرحون بأنهم لا يستخدمون التقنية الغربية الا ليعبروا بها عن قوميتهم تعبيرا افضل. فما معنى هـذا ؟ ان الحماس المفرط وشدة النزوع الى تقمص المعرفة الغربية والفكر الغربي المعاصرين دون أن نعوم اسسـوما ولو بعض الفهم لينطوي على تجربة جد تافهة الاثر وزهيدة القيمة بـل ومثيـرة للسخـريـة .

وبطريقته الخاصة يحاول الشرقاوي ـ بصبر ـ أن يرى بجلاء ما يكمن في هذا البرهان . فيستند على الثقافة الشعبية المغربية من وشم، ونسج وتوشية وشتى أشكـال الوحـدات الزخرفيـة والرمزية ، انه يشعر في أعماقه بانبثاق للجذور لا يقهر.

ويستند الشرقاوي في هذه الثقافة الى الحد الذي صار مسلكه فيه يشبه مسلك الصانع التقليدي أو الحرفي ان المعلم الحرفي عند ما ينسج سجادا أو يصنع بلاطا مثلا فانه يبتكر أو يبتدع موضوعه الاساسي «المونوغرام» الذي يقود الى العملية ككل ويبعث الحياة فيها . لكن مسألة الشرقاوي تثير اهتمامات أخرى. فحين كان يخفق نداء الوطن في نفسه مع نبضات قلبه كان يفسح مجـال فنه امام ما تخطه الجذور من خطوط، وانه لمسعي قطعه مونه المبكر غير أن الخطوط التي تخطها الجذور كانت تجري منذ القدم، انها تسجيل الفن منذ أن أطل بفجره على العالم . وما المغـرب والمشرق في مفهوم الوطن غير تلألؤ الشمس.

لقد ذكرنا الخطوط التي تخطها الجذور ... فماذا يكمن من تصوير في هذا النمط ؟ وعلام تقوم هذه الطريقة ؟ ان الوشم في هذا الاطار الاجتماعي مستوحى من رمزية قبلية كالطقوس، الشفاء والوشم العربي. وهذا لا يثير اهتمام الفنان الا عرضا. ان ما يتحرك في أثر الوشم انما هو وجود الرغبة
العربي. وهذا لا يثير اهتمام الفنان الا عرضا. ان ما يتحرك في أثر الوشم انما هو وجود الرغبة
والخط في هذه الحركة التي يشق ويصعب الحفاظ عليها باقتدار امرين ليس احدهما غريبـا عـن الآخر . انه تحول خفيف ودقيق ، انه زغب مستسلم لنشوة الشمس، انه انفـلات الجذور فـي انشـودة الشجـرة.

3 ـ طوني مارايني

ان حقبة حياته الاخيرة (1967 ـ 1965) تمهد في الواقع على سيطرة مكتسبه في ميدان المادة التصويرية التي أصبحت شفافة في ميدان المادة التصويرية التي اصبحت شفافة تهز المشاعر وكذلك الحال في ميدان الرموز التي تحولت الى صور متعالية. وستهي هذه الروحانية التصويرية في اللوحات الكبيرة الاخيرة التي لم تطبع بعد والتي يتحدث عنها لاول مرة في هذا الكتاب الى الذروة. كما لو كان احمد الشرقاوي قبل ان ينتقل نهائيا الى احلام اخرى، قد وجد لهذا الفن الذي سعى وراءه ـ بشغف عظيم ـ معنى ساطعا .

سجل الشرقاوي اسمه في معهد باريس للفنون والصناعات سنة 1956 واذ حصل على شهادته دخل معهد الفنون الجميلة ـ وكفنان شاب كان يصيخ السمع الى نزعات الحركة العصرية ويعبرهـ اهتمامه وينهل مما حوله عناصر اعداده المهني ويالف اتجاهات الفن الاوروبي الطليعية المعاصرة للخمسينات . وسنجده يمارس بعض الاختيارات في واقع عمله ويحدث تغييرات جسيمة بغية التعبير عن عالمه الباطني بوضوح، وعما ورثته ذاكرته بصفة خاصة. وان استعماله «للرمز» ربطه ثانية بالاتان النموذج الاول، ربطا عميقا كما عاد الى ذكرى احداث الطفولة مما سمح له بان يؤكد انه بواسطة فن بعيد عن ثقافته قد استعاد معطيات نفسية وبصرية فارجعنا اليها دون أن ندري.

ويتعين أن نطرح هنا مشكلة شخصية هذا الفنان. اننا لا نظن أن التصوير كان بالنسبــة لــه «وسيلة» لاكتشاف شخصيته الثقافية فحسب اذ أن «الوسيلة» هنا هي الهدف نفسه، هي الملمس، وبعبارة أخرى هي الرسالة الناطقة عينها وليست مجرد اداة فرسالة أحمد الشرقاوي هي بكل تاكيد تصويره أي فنه .

لا بد لنا من أن نتذكر ذلك حتى لا نستنتج خطأ ان شخصيته غير الغربية قد تكاملت بما يشبه المعجزة من جراء قيامه بأعمال جريئة على الطريقة الغربية، فقد كان التصوير حياته وساحة قتاله، سواء في ميدان التشكيل أو في ميدان الروحانيات وكان التصوير عضوا من أعضائه، مثل ذاكرة طفولته والشخصية الثانية التي انتحلها بوعي وادراك، نعم كان تصويره تصوير هذا العصر تصوير مغرب هذا العصر، بكل ما يحمله المغرب حينذاك من شقاق وانقلاب. وليس في امكان أحد أن يسلبه هذا الرباط الفريد الذي يربطه بالذاكرة المجسمة، كما لا يمكن أن يسلبه الحق في أن يتصرف به بابتكار خلال التناقضات التاريخية.

لقد تميز الوضع الفني في فرنسا سنة 1959 بتقارب بين نزعات فنية نخص منها فن البقع وفن التجريد الغامض وفن التعبيرية التجريدية. وكانت هذه النزعات تبرز خاصــة جانب الرمـــز «الايمائي» ، الغريزي ، الذي نظن أنه سابق التصور. وكان يبحث عن منبعه الاول الصافي فــي طبيعة البقعة قبل تشكيلها . فقد جمع علم النفس الصوري ، منذ نصف قرن عناصر علمية جديرة بان تبرهن كيف أن بحثا مثل هذا قد يكون ملتبسا وفي نفس الوقت مفيدا ومغنيا. لانه ما من ايماءة او من رمز بسيط الا ويحمل معه شبكة من الترابطات العضوية. والنماذج الحاسية، والآليات التي تحركها النفس (ومنها قوانين نظرية الاشكال، مثلا) فليس اذن من خطط شكلا يكون صافيا موضوعيا. لان الرمز، مهما كان مجردا وعفويا، انما يرجعنا دائما الى عمق «الانا» وقد يقول الخطاط الشرقي : لا بد من البحث عن الصفاء في مخطط الشكل وليس في المخطوط نفسه. فالتخطيط يرجع دائما الى نسبية الزمن. ولم يخف ذلك عن الشعراء السرياليين، اذ أنهم كانت لديهم آلية حركة الكتابة تنشيطا للحياة النفسية وليس تقليدا أعمى للعفوية.

فالرمز في التصوير الغامض الذي ليس له شكل واضح، الخاص بالخمسينيات. كان يتلاشى في المادة الرملية (فوترييه ـ ديبوفيه) ان لم يرسم آليا ويعنف كخط ملامحي تعبيري (ي. كلاين، ـ ســولاج) .

أما اذا تلاشى في المادة الرملية، فقد يبقى اخيرا في حالة أولية في مكان باهت الالوان (مانسيبيه) . وجلي لدينا أن فكرة كهذه لتصوير حركة أو لتصوير بقعة لم تكن لترضي الشرقاوي تماما. لان الرمز يسير لديهجنبا الى جنب مع منطق تركيب التصوير التخطيطي. ولذا ، فبموجب القلق الذي استولى عليه نراه ينطلق في البحث عن كائنين مهمين : هما الشكل الذي يضعه مستقلا في ارضية اللوحة، والرمز الذي يستعيده ليرسخه مثل وشم في الارضية ثم يحرره مثل طوطم طائر في الفضاء.

سافر الشرقاوي الى بولندا سنة 1961 ليكرس سنة للدراسة في أكاديمية فارسوفيا، وتمثل هذه الحقيقة من حياته مرحلة جاسمة من مراحل تطور تصويره وسو فنسمح له هــذه الحقبــة بأن يعارض جانبا ادبيا من جوانب التصوير البولندي المجرد ويعوضه بدرس الابحاث التخطيطيــة البولندية التي كانت في طليعة الابحاث المماثلة وبدراسته لبعض الفنانين الالمان، واخص منهم بالذكر بـــ . كلي وم . ارنست. ويمثل الالوان ـ الغنائية السلافية والآخرون الرو،

نتيكية الالمانية.
وكان الشرقاوي يكرس حينذاك كل وقته لابحاث عن طابع الفضاء الشعري وعن تعبير الاشكال، ويتبع في ذلك مراحل متتالية : فبعد ان وازن بين العناصر الصورية في ارضية مجردة، صور في داخلها رموزا تخطيطية وتبدأ هذه الرموز بالتربيع البسيط الذي يحصل عليه بحسب بعض خيوط من قطعة القماش وتنتهي بجمع عدة رموز صغيرة مصورة على نمط حسب الترتيب.

التعريف بالفنان أحمد الشرقاوي

ولد احمد الشرقاوي في « ابي الجعد » بالمغرب في ثاني اكتوبر / تشرين الاول سنة 1934 . وتوفي بمدينة الدار البيضاء يوم 17 غشت / آب 1967 وكان قد عين في ذلك الوقت بالذات استاذ رسم بالمعهد التقني في بومون ـ سور / واز بفرنسا .

1959 : حصل على شهادة من مدرسة المهن الفنية في باريس .
أول معرض فردي بمرسم تالهيمر بباريس .
1960 : دخل مرسم « أوجام » بمدرسة الفنون الجميلة في باريس .
1961 : حصل على منحة لدراسة الفن في بولندا بمدرسة الفنون الجميلة في فرسوفيا حيث تعرف على الصباغ التجريدي البولوني «ستاجوسكي» .
1961 يونيه / حزيران) ، معرض جماعي في قاعة عرض «كولو» في فارسوفيا ، (غشت / آب) : اشترك في عرض «بصالون الخريف» في الدار البيضاء ،
(اكتوبر / تشرين الاول) : اشترك في معرض «البنال الثاني للشباب» في باريس .
(نوفمبر / تشرين 2) : معرض فردي بمعهد غوتة في الدار االبيضاء .
1962 (فبراير / شباط) : معرض فردي بقاعة عرض «أورسولا جيراردون» في باريس . قدم المعرض الناقد الفني ج. ك. لامبير ،
(ابريل / نيسان) : اشترك في معرض « تشكيليو مدرسة باريس والتشكيليون المغاربة» نظمه غ. ديال في الرباط ،
(ماي / ايار) : دعي لحضور معرض «صالون ماي» والمعرض الجماعي «اختيار» .. الذي نظم بقاعة عرض «اورسولا جيراردون» في باريس ،
(أكتوبر / تشرين 1) : معرض جماعي بقاعة عرض «لا ـ هون» في بار باريس ،
(نوفمبر / تشرين 2) : معرض جماعي بقاعة عرض «شاربانتيي» (مدرسة باريس 1962) . حصل جائزة ثانية شرفية بدرجة جيد بقاعة عرض باريس، كما حصل على ميدالية نحاسية بالصالون الموازي العاشر في باريس ،
1963 (يناير / كانون 2) : معرض فردي بالمركز الثقافي الفرنسي في طنجة، الرباط والدار البيضاء،
(مارس /) : اشترك في معرض «عشرون تشكيليا أجنبيا» بمتحف الفنون الحديثة في باريس ،
(ماي / ايار) : معرض فردي بمرسم «تالهايمر» في باريس. دعي لحضور معرض «صالون ماي» في باريس. شارك في معرض «عشرة تشكيليين من المغرب العربي» نظمه ب. غوديبير بقاعة عرض «غوفيرناي» في باريس ،
(يونيه / حزيران) : شارك في معرض «اشكال وألوان» بالدار البيضاء . كما شارك في معرض «شاربانتيي» في باريس ،
(غشت / آب : معرض فردي بقاعة عرض «رودوسين» في الدار البيضاء ،
1964 (يناير / كانون 2) : شارك في معرض «الشكل الصغير» بقاعة عرض «فليف» في باريس مع أ. ماسون ، هـ. ميشو ، وغيرهما ،
(أبريل / نيسان) : شارك في المعر ض الدولي الذي نظم بمتحف الجزائر ، بالجزائر العاصمة . كما شارك في معرض «لولابرنيث» «بشامبر دامور» الذي نظمه ج. س. لامبر في طوكيو باليابان ،
(أكتوبر / تشرين 1) : معرض فردي بقاعة عرض ج. كاستنيل في باريس. قدم المعرض ج. ديال، الناقد الفني الفرنسي ،
(دسمبر / كانون 1) : شارك في المعرض الجماعي «فن القرية» الذي نظمه دكتور غاي بسان جوار ـ أن ـ فوسينيي ومدينة ليون بفرنسا .
1965 (يناير / كانون 2) : شارك في معرض « جماعة قاعة كاستنيل» في جوهانسبورغ ، بجنوبي افريقيا ،

(ماي / أيار) : دعي للمشاركة في معرض «صالون ماي» في باريس ،
(يونيه / حزيران) : معرض فردي في كارلستار بالسويد ، وبعد ذلك شارك في معرض «الفن التشكيلي المغربي المعاصر» بقصير الزجاج في مدريد ، اسبانيا . كما شارك في المعرض الجماعي «التشكيليون المغاربة» الذي نظم بباب الرواح في الرباط ،
معرض فردي بمعهد غوتة في الدار البيضاء ،
(أكتوبر / تشرين 1) : معرض جماعي بقاعة عرض «سولستيس»
1966 (ابريل / نيسان) : شارك في «مهرجان فنون السود» بداكار في السينغال ،
(يونيه / حزيران) : معرض جماعي بقاعة عرض «سولتيس» في باريس وبقاعة «الوين» في لندن ،
(يوليه / تموز) : شارك في معرض «ستة تشكيليين من المغرب العربي» بقاعة عرض «بانتردوموند» في باريس ،
1967 (أبريل / نيسان : معرض «ستة تشكيليين من المغرب العربي» بقاعة الفنون في تونس العاصمة ،
(ماي / أيار) : معرض فردي بقاعة سولستيس في باريس. كما شارك في معرض «ايطاجنيرو » من اجل الفيتنام الذي نظم بقاعة «بلبيل» في باريس ،ومعرض «عصر الجاز» بمتحف «غالبيرا» في باريس،
أكتوبر : معرض السنتين بباريس : تقدير للشرقاوي .
نوفمبر : قاعة «الفن المقدس» : معرض تقدير للشرقاوي ،
1968 (فبراير / شباط) : شارك في معرض السنتين بنيودلهي ، في الهند ،
(أبريل / نيسان) : معرض غواش بقاعة «سولتيس» في باريس ،
(ماي / ايار : معرض «تقديري للشرقاوي» بـ «صالون ماي» في باريس وبقاعة «باب الرواح» ايضا في الرباط ،
(يونيه / حزيران) : تماثل واصداء ، برواق فبركامير ، باريس. قدم المعرض جان جاك لوفيك .
1969 (يناير / كانون 2) : معرض تداخلات شعراء وتشكيليين» ـ بقاعة د. طامبلون. غواش أحمد الشرقاوي بمصاحبة قصيدة «الطلسم» بقلم ج. غيشار ميلي في باريس ،
1970 (أكتوبر / تشرين 1) : معرض « حديقة مانيس» نظمه ر. ج. مولان بمهرجان شانتيلون في بـاريـس ،
1971 (فبراير / شباط) : معرض «تقنية الطبع والحفر» نظمته «مونيك دو غوفنان» و ج. م. سيرو في «لهال» ببـاريـس ،
1974 (ابريل / نيسان) : معرض «الامعين» نظمته سيريس فرانكو بقاعة «لوي دوبيف» في باريس
المـصـادر :
ي. بنزيت قاموس 1976 . 713 ـ 714
بولاقي : كاتلوج الفن الحديث ، 1966 ص. 90
بوادي ، جورج : الشرقاوي ، مطبوعات البعثة الثقافية الفرنسية ، المغرب ، 1962 .
جورج ، والدمار : الشرقاوي ، مطبوعات قاعة سولستيس ، باريس ، 1967 .
غيشار ـ ميلي ، جان : الرؤيا المعطلة ، مطبوعات زدياك ، باريس ، 1972 .
هوغ ، روني ، ورودبل ، جان : الفن والعالم الحديث ، مطبوعات لاروس، باريس، «الجزء الثاني» قاموس «بلياد » باريس 1969 ص 1203
سيفور ، ميشيل ، وراغون ، ميشيل : الفن التجريدي ، مطبوعات مايت، باريس، الجزء الرابع
السجلماسي ، محمد ، الفن التشكيلي المغربي ، مطبوعات ج. ب. تايندبي ، باريس ، 1972 ، ص 58 و 71 .
كـتـب الـنـصـوص :
م. س. بداي ، م. بن امبارك ، ج. بوادي ، ج. بوري ، ب. كابان ، كونيا . ز . داود ، ج. ديال، ف. الفاطمي، ع. الخطيبي، ع. المليح، ج. غاسيو ـ تالابو، ب. غودبير ، و. جورج، م. دوغفنان، ج. غيشار ـ ميلي، ج ـ ك. لامبير، ج ـ ج. لوفيك ط. مرايني، ج. د. ريي، ا. رودبتي، ج. رودبل، م. السهيلي، م. سيجلماسي، ك. الزبدي .
مـصـدر الـنـصـوص :
الرسائل الفرنسية ـ جون أفريك ـ أبوس ـ «لاماليف» ـ غاليري دوزار ـ انفاس ـ الحوار ـ القوس ـ المغرب السياحي ـ العمل ـ لي نوفيل أيتريير ـ أرت انطرنا شيونال ـ لوفيكارو ـ جردان دوزار ـ انتغرال .

ظـاهــرة نــاس الغيــوأن

حنــون مبــارك

ـ ب الحلم ـ الادانة : ويتراكم الرفض بجميع اشكاله ليعطي صياغة جديدة لرد فعل ضد القوى الهجينة «الادانة» وهي رفض يحبل بوعي جنيني للصراع الدائر على الساحة احتد فاتخذ صراعا طبقيا سياسيا يؤطره التحريض على انتزاع المصير :

مصير وحدين عند آخرينساهل تنزاعو وشعاع الشمس ما تحجبو لسوار

وان الاسوار القائمة ضد الانتزاع، ضد الانتشال ، ضد الليل المقيم قهرا ، لن تستطيع غرابيل الاسوار أن تحجبه أبدا : هذا الحلم بوصول شعاع الشمس «للرجال» و «الصبيان» و «الصغير» هو المعادلة المرغـوب فيها لاقامة التوازن :

ما هومونــي غير الرجــال ايلا ضاعوا لحيــوط ايــلا رابو كلهــا يبنــي دار
ما هوموني غير الصبيان مرضو وجاعو والغرس ايلاسقط نوضونغرسواشجار
والحوض ايلا جف وســود نعنــاعــو الصغير في رجالنا يجنيه فاكيا وثمار

وأساس شعاع الشمس هو الانسان (الرجال ـ الصبيان ـ الصغير) المغتال ، الانسان البريء المدقع، الانسان الذى لا ينتكس فيتقوقع في انهزامية بل يتجاوز تلك الخلخلة الى عتبة الحلم الوليد محددا هذه المرة طبيعة طرفي الصراع (العدو ـ عزارة الدوار) :

ودارت وجات فايد لعدو دار تباعــــو جاب خيو مع خيو فين عزارى الدوار
زاد ســبــوعــا تابعــاه فتمناعـــــــو من حرك عيــن فراسو مـدوه للجزار
ضربة هنا وضربة لهيه جثم وداعوا ولا كلمــة فــوق كلمــة الغضنفـــار
كثروا المصيد تهم اللبن وماعـــــوا ولا من يقول جدا سفت يــا حضــار

ان ناس الغيوان في هذه المقطوعة يجسدون صراعا بين «العدو» و «عزاري الدوار» ، صراعا ضاريا ينتهي برؤيا غيوانية ايحائية «دابا ليام توري لو» . «ليام» هنا لحمتها «عزاري الدوار» (الولادة الجديدة) : الحركة المتطلعة الى جني الاثمار والفواكه المواجهة ل «سبوعا تابعاه فتمناعو» (القهر والقمع) التي تقبر الانسان الخلاق (مدوه للجزار) وتمارس عليه التسلط

والتوجيه الاضطرابي (لا كلمة فوق كلمة الغضنفر) . الانسلاخ هنا والتجذر يولدان عبر سيول الدم (سيل آ الدم المغدور) (35) .

لقد استطاع ناس الغيوان تلمس الطقوس الحضورية من خلال الشراسة، ومص الدماء ، ولا يغال في الكبت والتقليص . طقوس حضورية ممتنع من خلال حدوس اشراقية استقطبوها من صلب الواقع المعمد بالدم والجثث الجيف . وقد غدت هذه الاغنية كائنا حيا ، واجدا مستمرا تزاوج بين اللحن والحلم لتضميد الجراح ، ولبناء الجسم الجديدالذى لا يتاكل ولا تنقض عليه اسود (بل بيادق) العالم النتن .

ان الحلم ـ الادانة ياتي خليطا من بكاء وصراخ ونداء مكلوم كعملية عبور نحو السلام (نغمة اساسية في أغاني الغيوان) ضمن أرضية هشة تعتمد في التعبير لفظة «ايلا» : اذا . ان الحضور هنا حضور استنكفه البكاء والتطلع التهويني نحو «سلام طبقي» و «اخوة طبقية» (احنا خوا وابييه) معزولين عن مجمل القوى والعلاقات التي تحكمها وهو فصل ايهامي عن القوى الاجتماعية التي تقود قافلة انتفاء القيم الانسانية . ويبقى هذا التصور اخلاقيا ليس غير تصور أحادى الإجانب لان الغيوا لا ينطلقون من تحليل رؤيوى علمي شامل للوضعية الحالية ولا من معانات ناضجة بل من اهتزاز سقفي :

يا صاح راني في وسط الحملـــة ورخيت التسملا وما فاتت الحملة
ويلا تفاجا الظلام الداير بنا يـــا ســـلـــــي وصـــــلاح الوقـــت
وصار علامنا واقف على دربنــــا يـــوم نصبغـــو دارنـــا بالابيـــض

الحلم هنا يبدو وكأنه واقف على رجل خشبية وهنة ، لذا يعتمد تعبير «ايلا» غير الواثق بالنفس الامتدادي (الاغنية وليدة ظرف انحساري) ويصبح الاعداء في خلاياها جثة ضخمة تهدد باحتلال المواقع كلها ، والانسان إمام هذا الحصار السرطاني أصبح وحيدا معزولا مرغما على التقلص . وهذا التصور يخندقه تعبير ذاتي للبرجوازية الصغيرة التي تضببت أمامها الامور ، ذلك انها تنطلق من وعي محدد سلفا فجاء وعي «النكبة» ناقصا مبتورا لم يلاحق خلفيات وأفاق «الزحف الملعون» :

بكاوا حتى عيوا بالدمع نجالـــــي وحالي تبدل حالو هـــذا حـــوال
والعديان فجنابي كلها يشالـــــي شي سالب عقلي شي عاجبو لحال
وأنا وسط الحملة وحـدى نلالـــي لا من مد لي ايدو ولا عنـــي سال
مليت الوحدة مليت ما جرى لـــــي وعرضي في السلام يفاجي خيالي
ونبكي على محرابو شلا ايام

ان الاكتفاء بالبكاء على محراب السلام (الحلم) بوصلة القعر الانتكاسة وتشريح للجسد الغيوانى الذى يرفض العطاء ولا يلمس سوى سطح الاشياء فلا تعطي اطروحة القمع عنده نقيضها . وليس من الغريب ان تضحي هذه الاغنية مرثية للحلم الاتي بقدر ما هي استدرار العبرات رغبة في مجيء

الحلم .

رفض التقسيم رغبة في الوحدة (لكن ما أساس هذه الوحدة) ؟ برنات زاعقة ومؤسفة تحمل مرة أخرى تفهما مثاليا اسطوريا لطبيعة المرحلة وبنيات التشكيلات الاجتماعية . فالتقسيم يغدو عند ناس الغيوان فوق ـ انسانيا ، ولا مجتمعيا ، ولم يتمكنوا من ادراك التقسيم المصلحي (المجتمع طبقات لا وحدة متجانسة) ولذا لم يكن من اليسير تجاوز وتخطي هذه «الحالة الغيوانية» نظرا لتسطيح الصراع :

قلال قلال حنا واش فينا ما ينقسم عهدي بلوزيعا فلغنم سرنا فيها كاملين

وانطلاقا من هذا الاساس تبقى الصرخة الموجهة الى «العين» لتتحدث صرخة لا صدى لها بما أن العين الغيوانية لم تلتقط بوعي بواطن الظواهر ، بل صنعت تجربتها تحت ثقل شلال الدم وركام القضبان بانفعال :

شفت الحال يا عيني دوى ما بديا ما نديـر

الرحمـة في الدنيـا قليلـة مـا بديا ما نديـر

الا ان القطع الاخير الذي يردده «بوجميع» بصوت مختلف وفي شكل رشق موعظي ـ يعلن عن ضرورة حسم معادلات رئيسية للانفلات من المأزق. انها خلاصات من باطن تجربة عميقة الجرح والنزيف :

الوجه ايلا يهيـج مـا عندو صحـوا والسـر اذا انحـل مـا غطـاه خفيف

تمس الحيين مـا تدفـي الموتـــى وما تي بصياح لغراب تانجي الشتاء

خلاصات ذات دلالات عميقة كل صلة مع تجربة غائمة استنزافية فهي تؤكد على «السر» وتغيير أساليب العمل (ماشي بصياح لغراب تاتجي الشتاء)

وفي التحليل الاخير تتحسس هذه الاغنية طريقا تدين تواتر العذاب والاغتصاب ، والانسطال الممركز في آتون الاحباطات .

ج ـ الحلم ـ الامل : ولاحتواء كل ما يطفح به الوضع من بشاعات تتدافع الطاقة الغيوانية لتجسيدها ، وزرع بذرة الامل في احشائها بعد اشعـــال نار الادانة في هشيم واقع يمحوره التعميد المقلوب (بنادم كيف الميزان طالع مرة هابط) والمصير المهزوز من الجذور (أى نفس الانسان) أمام سطوة الايام (هنا الايام تتخذ لبوسا ميتافيزيقيا) التي دفعت الانسان الى التدمر والاجهاز على القرف والسأم ، وتتمترس ملا الايام سلطة (العالم) القهرية التي تنشر (الشقا والهجران) من جهة ، والفرحة (المضويا على الاوطان) من جهة أخرى . هذا التزاوج السلطوي مرصود نظرا لغياب المؤشر الدال على الحضور في الحلبة ونظرا لارغام الناس على الفرح فقط الاطيار (نغمة اساسية أخرى في منظومة الغيوان) اختارت طريق الارق والنواح .

وشـوف الـدنـيـا هكــذا دايــزا وبـنـادم كـيــف الـمـيــزان

طــالــع مــرة هــابــط يعوف لجريـا ليـام فـايــزة

والعالم يدير ماراد حذموا شامل شرفا ومرابط
شوف عزة بناد حايزة تشقا والهجران سعد بنادم فيهمرابط
شوف الفرحة مضويا على الاوطان والناس زاهيا فرحانا
غير الاطيار في ليلها سهرانا وباكيا بنواح ولداشو لحزان

وهذا المنظور الغيواني لم يولد من رأس المجموعة ، بل هو وليد تصور معين يجعل من انتكاسته انتكاسة للعالم كله ، فتسود ظلال مسيرته ولا يرى جانب واحد من المأسات (النواح ـ الحزن) اذ لا يقدر على رؤية الاشواك التي تزهر والمأساة التي تطلع اعصارا :

تصبح الادانة اذن ادانة للقبح ، ولاغتيال الفرح الانساني على ايقاعات حزينة تصدم في الواجهة الاولى مع النغمة ـ الادانة :

واش احنا هما حنا يا قلبي ولا محال
واش الدنيا هكذا يا قلبي ولا محال

ان حضور هذه النمطية في التنكير الغاء لحقيقة الانسان ولجذر الاشياء (الانسان نفسه) وتعويضهما بالتهافت المصلحي والتكالب على المال فمع حضوره سجل غياب تام لجوهر الانسان ـ ومع ذلك ، يبدو الاستنطاق الطائر حول المستقبل . الرؤية للمستقبل كنقيض للواقع .

يا نواح الطير في السماء لله شكون كول لي
ايجي رسول للخلق ويجيب السلم
ترجع المياه للمجرى لله شكون كول لي
أكاد الشياه للحبب ويزول الغم

لكن هذا الاستنطاق للعراف الجديد (الطير) يظل معلقا على مشنقة «من» (سكون) كدليل جديد على نتوءات الرؤيا ، وعلى تعثر كل الحدوس اذا لم تبحث عن جذورها في الارض . ان هذا التساؤل المكدود وقفة على الحلول الجديد الذي يقيم التوازن النفسي والواقعي .

يشكل البحث عن نفي النفي ركيزة من ركائز الاستمرار ، والتجدد ، وتتجدد صيغ السؤال الباحثة عن جواب في الجسر الممتد الى المستقبل طابعا ذا حدة توقعه ايدي الامل الواعد ضمن شبكة من الاسئلة تتلاقح مع صور من الطبيعة حققت وجودها ، بينما رغبات الغيوان ما تزال ، تطرح السؤال تلو السؤال بحثا عن حضور انساني جميل في موازاة الحضور الجميل في الطبيعة .

غبتي مع غروب الشمس هي اليوم شرقات وفين نوارك انتا
رحتي مع فراق لطيار هي اليوم غنات وفين حالك انتا
وصلتي مع ايام الربيع هو اليوم خضر وفين زهارك انتا
ايلا كان ملقاك ف الغيب مقدر نصبر
صبرى فات العادة

آمــــدرا يــا ليــام واش ملقــاك قــريب را القلــب مكــــدر

ان التضادات الصارخة في هذه المقطوعة لا تنفك ان تكون التقاطا للموارق بين المطامح والامكانيات ، بين الواقع ونقيضه وبالتالي فالمقطوعة رغبة جارفة (الجارف لا ينطلق من الامكانيات) لمحو الانغلاق ، واصرار ضار للانجاز الحلمي لتنظيف القلب (بل القلوب) الطافحة بالادران .

وهذا الاصرار الضاري للانجاز الحلمي الذي يطمح الى اقرار نظام الاخوة المطلقة ، واستنكار الحروب والطغيان والعداء وشتى اخلاقيات النظام المنهار فكريا ، هذا الاصرار يقفز على الغام الواقع والتشكيلات الاجتماعية ليدين بصفة اطلاقية وفضفاضة دون التسلح بمجهز افرازي تصنيفي . وتتحول الاسئلة الى ميتافيزيقيات تتناقض مع الطرح الحالي لهذه الاشكاليات (ميتافيزيقيا لا حل لها) كما تتناقض مع العمل الابداعي (ميتافيزيقيا تعطل الابداع) .

اعــلاش حــنــا عــديــــان	**لاش لكــروب لاش الاحــــزان**
لاش لحــروب . لاش الطغيــان	**لاش لكذوب لاش البـهــتــان**
واحنــا خـــاوا احنــا حبــاب	**جيران احنا بنــي الانســـان**

د ـ الحلم ـ الواقع الجديد : امام واقع يفقأ العيون تشد الابصار الى الامام عند الغيوان فتخلق في ذهنها واقعا تترجاه وتود لو يتحقق على الشاكلة التي تراها بها اذ يغدو الحلم حقيقة تتخذ مواقعها في ذهن الغيوار المتلقي وعلى هذا الخط تشكلت بنية اغنية «الحصادا» انها تدور حول التجذر في الارض (التجذر الحصادا) مع اغداق كافة الاوصاف الاتزانية على الحصادين لابراز المفارقة الساطعة بين واقعهم المعاشي بما فيه من تدمير جسدي وروحي وبين اخلاقياتهم التي يبحثون لها عن موقع تجسيدي وهذه الاوصاف الاتزانية ، وأوصاف الغد ، انبجست كواقع لكنه واقع حلمي أي واقع مجسد كحلم لم تتشكل الا خطوط نبؤاته .

الزيـــن والتبـــات أبابـــا الــرجـــــلا	**والزعاما أسيدى اعلام السلام أبابـــا**
قنديل الظلام اسيدى بوك أللا حادة	**عــمـــار الــمــطــامــر بـــنــــاى**
النوادر الزين والتبات بابــا أبــابــا	**راه ايحــوم كــيــف الطويــر ســال**
الطالب ســال الطبيـــب ســال اللــي	**هما دايزين واش العزرى تاع السبيل**
عـــاد وعليـــه بوكميـــة حــــــرش	**لعيــون خــوك الطفلــة سر مكنــون**

راه ايحوم كيف الطويــر

فاذا كانت العيون الغيوانية لا ترى سوى الاشباح في بعض الاغاني ، فانها هنا تنفي ذاتيا الواقع السائد الا من اشارات خفيفة لكنها ايحائية (واش العزري تاع السبيل عادو عليه الحرازا) لتتطاول الى اعطاء صورة وسيمة عن جو الحصادين ، فلا تعود المسافة بين حدين ، بل تتحول الى

دائرة تنفرز منها منبهات أسهامية تساوي هؤلاء «عزارى» الجدد (اعلام السلام ـ قنديل الظلام ـ عمار لمطامر ـ بناي النوادر ـ كيف الطوير ـ) .

و (الحصادا) هوس بالارض الحمراء والحصاد . هوس بالامر وبالمنجل. ياخذ لب الغيوان هذا المنجل الذي يعاقب بالضطجاع القصري على سرير الاستغلال والاغتراب وتعلق مثل هذا بالاحمر والمنجل ليس تعلقا ابله وانما هو نابع من ضرورة كنس التردي الذي يغوص فيه الحصادا .

حلاب حـلاب ومـلان حليـب أسيدى ولنوار عليك ضاويـا
وطايـرى الطـايـر الابيـض الرايح يـزور مـع لعشيـــا
العار عليك أبو حمر يا حمر التراب
الحمـامـات الطـوبيـــات الطـالعـات فـوق الـنـخـــلات
وتقـولـوا آ المولى الـروح فنــات

هذا التزاوج بين الاحمر (الحلاب مصنوع من الطين الاحمر) والانوار والطائر الابيض لا يريد الا أن يؤكد على أن الحصادا هم الطاقة النارية التي على الحلاب أن يمتليء بها . (النور عليك ضاويا) الا أن الطبيعة الطبقية للحصادين (تذبذب ـ ارتباط مصلحي) لا تجعل منهم القوة المؤهلة لقيادة النضالي الطبقي . ومن ضمن الزاوية تلك تتخذ الاغنية طابعا غزليا في الحصـاد ، غـزل صـادق وسليـم . لكـن مـاذا يريـد قولـه هـذا الغزل ؟ انه يجيب هذا الحصـاد (فيـن وليـدى مـول الـدوار ـ فيـن وليــدى مول الدممة ـ عندك أوا شيء عيون أو حجبان كلا يزهى مع كرينو) .

ان الحلم الغيواني يخلق واقعا في الاذهان ، ويتجسد فيه ليتشكل من بعد انفجارا داخل عاهات الاغترات والتشيؤ شاقا طريقا للتفاؤل (وان كان تفاؤلا طوباويا في البعض) والعناق مع المستقبل

يوم ملقاك يوم فرحي وهنايـا يـوم شملـي يولـي ملمـوم
يوم نور السلام يلوح في سمايا واهياويـــن . . واهيـاوين

هذا المستقبل الذى ننتفي فيه كل المثبطات والفوارق (شملي يولى ملموم ويسطع جو من التناخي لا التناحر (نور السلام يسطع في سمايـا

هـ ـ الحلم ـ المسيرة : وازاء هذه الانماط من الاحلام يتموضع حلم داخل العملية التحويلية ، حلم يتوازى ميلاده مع خنق نطفة الجمود . وهذا الحلم ايقاظ لوعي غيواني ينفصل عن الاسطورة ويتعمد بالدم :

وسيل سيل يا الـدم المغدور تراب الارض محـال ينسـاك
وسيل سيل يا الدم المغدور وحوش الغابـة تـرهبت منك
وسيل سيل يا الـدم المغدور السم في الصحارى جافل منك
دم المغدور مـا نسلـم فيـــه حق المظلوم أنـا مـا نـدوزو
يـا الطـاغــي مـن خلفـــي موتنا وحدا هـي غيـر خذوني

مع الظلم والقمع والركون الى الصمت ويطرح نفسه ردا سليما على اليرقان السلطوي التسلطي ، ويدين عبر تسلسل ازدواجي (سؤال ـ جواب) «مول السيف المسلول» والاساطير والشعودة التي تجثم بكل صفاقة همجية على عقلية الناس :

اللـه ابـابـا جـاوبـنـــي ... وعـلاش أنا ضحيـة الصمت
واش جـرالـي جـاوبـنـــي ... مـال سفينتـك مـا وصلات
بابـا اشكـون كـدر سمـــاك ... بابـا مـول السيف المسلـول
بـابـا فيـن جحـا ولغـــول ... بـابـا عـيـانـا لحجـــي

ومرة أخرى يربط الغيوان بين القمع المحلي والقمع الصهيوني وينتهي الى التحرض المباشر في كثير من التفاؤل (القضية قضيتنا)

حمـودا بابـ حمــود ... هاديك خايتي مظلومـة
هاذيك خايتي مظلومـــة ... وا لـهـمـا مـيـمــة
هاديك ارضي وبـــلادي ... وباش من حق تبعـادى
هاديك ارسمي مهدور ... هديك خايتي وخيتـي
لله يا اهلي [illegible] ... هشدة نزول ولا محـال
ميمـونـي مـا يمـوت ... واللـه ائلـه ابـــابـا

المحبـــة مـا تـمـــوت
الســـلام مـــا يـمـــوت
الـعـــدل مـــا يـمـــوت

ان المقطع الاخير يزخر بأمل عنيد في انتصار حتمي للنقيض المباشر لوضع ينزف دما وسلاسل سواء كان وضعا محليا او وضعا فلسطينيا فناس الغيوان لم يعودوا يترنمون على نغمات الاتكال فقضيتهم واضحة في جبين كل واحد منهم . وان ظرفا ما سوداويا قد انتهى . فاغنية الله أمولانا بركـــان هادر ضد التوجيه الغيبي المثالي و «سلخ العالم من ماديته» فالاحتكام يتحول الى الواقع نفسه عبر نغمة انفصالية تعرى تغطية الصراع الطبقي .

أدن دن دانـــي دانـــي
يكفاك ذا البكا يا عيني ... يكفاك هـم ذا الحـــال
الظرف غشمني ولاحنــي ... ماتـلات رغبـة تلهيني
للـه يا للـي تسالنـي ... لا نطـالـب بالمحـــال
قصتي واضحة في جبيني ... مـا بقـالـي آمـــال
عـالـفـراق عـــوال ... عـالفـراق عـــوال

انها دعوة الى نبذ البكاء والعويل والحلول في الذات الالهية التي لا تعني سوى تكريس الواقع الاستغلالي والهروب المجاني امام الانسحاق المصلحي الذي يمارسه اعداء الانسان .

لذا فلا غرابة أن اصبحوا يناشدون القوى التي تزيل الاتراح وتقتلع الامراض الاجتماعية من الجذور :

كولو ليامنـــة تاتينيــــي	تشفي هموم قلبي نبـرا
كولو ليامنـــة تاتينيــــي	نغنم في المحاسن نظـرا
جودى بالرضا جودى لى	جودى بالرضا جودى لى
ضـــوى يـــا لكمـــرا	ضـوى يـــا لكمـــــرا
ببهـــاك يـــا لعــــدرا	ببهـــاك يـــا لعـــذرا
لله ســـوق سفينـــــي	ولا ترمينـــي بقهـــرا

الحلم الغيواني : يشق الحلم الغيواني سارية عبر وعي ذاتي باهت طالما أن الوعي الذاتي يعني «معرفتنا كثيرا او قليلا باي وجه تستطيع تغير العلاقات (غرامشي) ولذا كان التصور الغيواني للحلم ((أى نقيض الانهيار) تصورا متقطعا ، لا متماسكا ، ولا منطقيا يوافق الوضع الثقافي والاجتماعي للجماهير

لكن هذا لا يعني باي حال من الاحوال نفي الحقائق الت تطل من ركام هذه الوقائع . بل يعني أن هذه الحقائق ، التي يحاول نقيض الانهيار الغيواني الارتكاز عليها ليست غير مفاهيم ملتبسة متناقضة ومتعددة الصور في أغلب الغيوان . ويقوم الموقف الحلمي على تصور مشوش للواقع الذي ليس سوى مجرد تصور أو ضياع للروح عند الغيوان . انه انفصال جزئـــي للوجود عن الفكر ، وللمادة عن التاريخ وهذا ما يشكل الانتكاسة المتداخلة للتداعيات النقدية في الاغنية الجديدة . فجاء الحلم تجاوزا لواقع لم يحدد وتطلعا لمستقبل عائم .

4 ـ التركيب الغنائي (الكلمة واللحن)

ثمة رافعة اخرى تعطي الاغنية الغيوانية رصيدا ثرا لبلورة العمل الفني والتخطي به التسطيح الفني للولوج الى العمق قصد تركيب جو درامي مشحون يرتفع بالانتاج الى مستوى الصراع الدائر .

ان التوصيل هو الاشكالية التي تطل برأسها من خلال هذه العملية الفنية العسيرة والتوصيل ينبغي أن يحل صيغة عنيفة ، وحادة ، ومكثفة ومعقدة في تواز مع الحالة النفسية اثناء الالقاء أو الاستماع . اذ أن الاغنية الغيوانية تتطلب نوعا من المستمعين ذوي تغيير كيفي ، بمعنى أن يكونوا ملمين بلغة شعبية مطموسة ركنت الى الانفلات من الذاكرة الحية ، وان يكونوا في تواصل مستمر مع ثرات شعبي مقهور أو مزيف .

والتوصيل الغيواني توصيل صادم يحدث خدوشا وجرحا لا يلتئم بفصل ازدواجية التراكم (كمي وكيفي) على الصعيدين التعبيري والنغمي . والملاحظ في هذا الاطار الانسجام والتكامل بين هذين التراكمين دون الشعور

انشاز نغمي أو تعبيري ضمن المفهوم الغيواني (أي خارج المألوف في النغم والتعبير) اذ أن الغيوان ينطلقون من بقعة تختلف عن البقع المجهضة التي تزحف منها أغاني الواجهة الاخرى .

التراكم الكمي : هناك احساس غيواني بحتمية اعادة النظر في السياق التعبيري عن دفوعات الواقع في تناسق مع هوية الأغنية (اذ أنها تريد أن تكون شعبية) وعالم الانسان الشعبي عالم متحرك حي ونقلة الى ميدان ابداعي يتطلب تجميع الرؤي والاكتشافات في باقة من الاشياء الملموسة والمحسوسة في عالم الواقع (واقع الشعبي الابداعي) ، فلم يكن بد من استدعاء صور شعبية في قالب لغوي شعبي لتقريب المفهوم الى أوسع الفئات ، ان المفهوم أو الافكار لا تبلغ في شيء من التجديد التام بل انها تتزيى بصور وتعابير معروفة لدى الشعب ذلك أن الاستقاء يتم من مجرى الحياة العادية . وهذه الصور تبلغ من التكثيف حدا انبهاريا (فين غادي بيا أخويا) (الصينية) (غير خدوني) (الحصادا) (واش حنا هما حنا) (مزين مديحك) ... اذ تتداخل الصور وتتشابك في محاولة جدية لتأسيس عالم غيواني متميز معبر عن الصراعات الاجتماعية وما المقابلة بين الصور المتنافرة (فين غادي بيا أخيا) الا محاولة غيوانية لتجسيد التناقض القائم على جثة الحسي والوعي الانساني

ان الاطلالة الغيوانية ـ على الصعيد الفني ـ تطمح الى تشكيل عالم فني تتجاذبه الصور والرموز والالفاظ الموحية والمطارحة الاستجوابية سؤال وجواب) التي تشحن النص الغنائي بطاقات صراعية تبلغ مرحلة العداء (غير خدوني) فلا يلاحظ أن النص منغلق بل منفتح وناطق في مزاوجة التصوير والحوار الدراميين اللذين يعطيان للاغنية حركة وحيوية ، وقد تتكدس الاسئلة (التساؤلات) لاعطاء ملامح جادة عن جو من الاجواء النفسية او الخارجية (الصينية) : تراكم تساؤلي + حزن + ندم اختيار المسيرة الغيوانية = عالما ناطقا باختماره الباطني الذي اضطر الى الانتماء اليه تحت ضربات التشويه والانسحاق .

وان كان اصرارا ضاريا على مزج كل العناصر الفنية والقنوات التعبيرية دون اجحاف مفرط . فالتحريض (المباشرة) والموعظة يتخللان الرمز والتصوير والتركيب ويكونان في ازدواجيتهما عنصر التبليغ الاساسي فياتيان كانفجار داخل بقعة تطوف حول الرمز والتصوير والايحاءات اللفظية .

التراكم الكيفي : الاغنية الغيوانية انسلاخ عن التفسخ السائد في اللحن والكلمة في الاغنية المغربية . فعند الغيوان تظل العلاقة بين اللحن والكلمة المحرك الاساسي الذي يحيل فاعلية الاغنية الى عملية من الفيض والاضاءة والكشف تكتسب الاغنية بهذا التوحد قدرة ارهاصية من تشابك الترابطات السمعية والنغمية . ان العالم الابداعي للاغنية متشابك الابعاد . معقد العلاقات فالتناغم ليس على مستوى الالفاظ لوحدها ، بل هو تعبير

أكثر اكتمالا عن تداخل الاصوات وتناسقها وتباينها في الوقت المناسب وفي اللمحة المراد التأكيد عليها وابراز مدلولاتها . في سياق كهذا تنتقل النغمات، في تواز مع هذه الاصوات الغيوانية المنضبطة ، قصد استثارة الصور لحقل من الترابطات التي تتحرك وتنمو وتفيض وتنتشر وتكثف التوقعات .

وانفجار الصورة (أو مجموعة من الصور) في تماس مع الصـورة أو مجموعة من الصور النقيض يتم عبر هزات نغمية وصوتية تكسر واجهات التوتر الذى كانت تحبل الاغنية انها الاهات والتأوهات التي تمزق أوصال نسيج غنائي والتي تعلن :

- أما عن نداء حزين للتوقع واليناعة
- أما عن تساؤل ادانـــــــي
- أما عن نقطة طلاق وانفصال مع الواقع السابق
- أما عن تصعيد وتوتر لجو درامي

انها لا تقصد الى التطريب أو الترجيع بقدر ما تعمـل علـى تكثيف التوصيل والمعنى المجسد تصويريا . والالات الـ... نفسها (الموسيقية) ذات دلالات تنطق بمدى ايحائية هذه الالات التي لا تعد مغتربة عن الجماهير المغربية . وبساطتها لا تنفي عمق نغماتها المتوازية المنسجمة .

ان هذا التصاعد في الاغنية الغيوانية ذو طابعين اثنين يتزاوجان في أكثر من اغنية .

الاول : تصاعد تسلسلي منطقي (الابتداء من جزئيات تتكثف وتتوالد لتعطي جنينا مضمونا يكون نقيض الاخطبوط الذى يخنق الحياة (انحلـ... بكافة تنويعاته) وتتحد الرؤيا في داخله باتحاد الاشياء والبشر من خلال نسيج ضوئي شفاف فتشكل الصور معطى واقعيا من معطيات الادراك الحسي (ما هموني ـ صيفنا ولى شتوا ـ واش حنا هما حنا ـ كولوليا منا ـ الماضي فات) .

الثاني : تصاعد ينتفي فيه هذا التصاعد الكمي والنوعي المتـدرج الى درجة ينكمش فيها المنطق اذ يلاحظ انتقال مفاجيء بين كل موضوع دون سابق تمهيد تعبيرى وكأن الاغنية لا تعدو ان تكون تسجيلا لما يروج بخاطر الانسان ، وتغدو الحدوس والايحاءات والتداعيات تعويضا للتدرج المتوالد من توالي الصور والرموز والتعابير المباشرة (مزين مديحك ـ الحصادا ـ الصينية ـ الله امولنا ـ انا يا الحيط بكي) ويندرج ضمن هذا القالب الفني البناء التركيبي المتسلسل على شكل مطارحة استجوابيـــة (توالي الاسئلة والاجوبة) : غبت مع غروب الشمس ـ المحبوب الي نريد ـ غير خدوني .

تبقى اشارة ضرورية تنبه الى ان هذه الاساليب الفنية كثيرا ما تتداخل وانما لجأت الى هذا التصنيف معتمدا على الاسلوب الفني الغالب في الاغنية

5 ـ **الاغنية والتراث** : خارج الاشكال الايديولوجية المجترة للموروث والمستميلة له بترسباته الانحطاطية صارخة بالتحييد (الذى لا يوجد الا في ذهن اصحابه) يحاول ناس الغيوان تاسيس التساؤل ، واعادة النظر لتكوين تركيب جديد ، وذلك ضمن منظور متقدم بحيث يحدث التمثل بمواكبة محاكمة نقدية (في أغلب النتاج الغيواني) للتراث الشعبي اذ تثبت استحالة تعامله مع الواقع اذا لم يتكيف مع مستلزمات السيرورة الاجتماعية .

في حدود هذا الاطار ، تتخذ الاغنية الغيوانية طابعا شعبيا في شكلها العام التأسيسي لتخترق الحواجز التعبيرية من أجل التماس مع الشعب ، ودغدغة كوامنه الابداعية التي نومها القمع الفكرى والخلقي المتزامن مع الاضطهاد الاجتماعي . واتخاذ هذا الطابع الشعبي يستلزم معرفة عميقة بطرق الابداعات الجماهيرية السابقة ، واستعارة أدوات اللقاء عند التشكيلية الشعبية عملا على اقامة جسر تواصلي ناقد .

لذا استمد ناس الغيوان اداة التواصل من اللغة اليومية المتداولة التي شكلوا بها صورا منتزعة من واقع الجماهير الامية ، صورا تبدو انغمارا استبطانية في المحيط التحتي الى حد أن هذه البنيات الفنية تقمصت واقعا حيويا واصبح العالم الصورى (نسبة الى الصور) عالما حركيا يضج بالحياة واليناعة ، عالما تجسيديا لا تجريديا . وبذلك استطاع القاموس اللغوى العامي ـ في تزاوجه مع القاموس اللغوي الفصيح ـ ان يحطم اسطورة التباين الوهمي بين العامي والفصيح وان يؤكد على ضرورة التطعيم المتبادل في ما بينهما في اطار تقريب اللغة الفصحى الى الجماهير واستفادتها من تعابير والفاظ دارجة مشعة ومعبرة .

لقد أكد القاموس اللغوي العامي الفصيح او الفصيح العامي على حضوره الايحائي بتخريب التقوقع الذهني العامي وايقاظه وخاصة اذا تم استنطاق كلمات تعبر عن واقع قهري أو عن تطلع اشعاعي يلحم الترابط العضوي ويملاه بشحنات ناسفة (تنبؤية) الا أن هذه العملية نفسها وللدفع بها الى مواقع هجومية تتطلب نفيا صاحيا للعديد من الالفاظ والصور الجامدة . والاجتهاد الغيواني في هذا النهج لم يتجشم الاقتلاع القاسي : فما يزال معجم ناس الغيوان الشعرى يلهث الى حد ما وراء القاموس الطرقي . وهذا اللهاث اما ان يكون مقبولا وضروريا (الله أمولنا) اذ أن الاغنية تعطي تقابلا بين التهالك الروحي وبين الانفصال والتجاوز) واما ان يكون انتكاسة فنية في مقطوعة ما (المقطع الاول في اغنية مزين مديحك ـ شذرات في الغنية الصينية) او اغنية بكاملها (مكثرني ـ بصحابي ... ـ) مما يضبب الرؤية الغيوانية .

وهناك تقليص المسافة بين ناس الغيوان والجماهير في التعبير .

فكثيرا ما تأتي الاغنية على شكل مواعظ او امثال تشبه في صياغتها المواعظ والامثال الشعبية في استفادة من شعراء شعبيين (المجذوب مثلا) بل وفي اقتباس يلاحظ في أخر المقطع .

سامحو لبكم ايلا تكلم حنا قلال ما فينا ما ينقسم
الوجه ايلا يهيج ما عندو صحوى
والسر اذا انحل ما غطاه خنيف
شمس الحيين ما تدفى الموتى
وماشي بصياح الغراب تانجي الشتا
والله وما ققلنا لا فورنا

أو التعبيرات الشعبية الاخرى الملموسة في اغاني بدوية يطلق على مغنيها « عبيدات الرمى» ويمكن ادراج ضمن هذا الصنف أغنيتي (الحصاد والهمامي)

وفي كيفية تعامل ناس الغيوان مع الثرات ومدى قدرتهم لتمثيله واستعابه قصد اعطاء صفة الشعبية لهذا الانتاج ، يمكن ـ من خلال استقرار تشريحي للاغاني الغيوانية ـ رصد ثلاث تمثلات تتباين او تتكامل في فهمها لطبيعة التراث وكيفية استدعائه راهنا :

عودة اقحامية : وهي عودة الى نصوص تراثية او شذرات منها دون الانطلاق من رؤية تفتيتية لهذه النصوص لازاحة الجوانب الباهتة في واقع يبدو في مسيس الحاجة الى الضوء ولاستنفار الجوانب المشعة في مرحلة او مراحل تاريخية . والمقدمة الصوفية لاغنية «مزين مديحك» الداعية الى هروب من واقع مادي قاهر الى «خلوة» روحية يتم فيها شفاء روحي عن طريق الترجيات الراكنة الى رسول الله . فالترجي والتنسك يضحيان بديلا لهذا الواقع ينتقل الى تصوير بعض جوانبه الفجاعية (فلسطين) ومن ثمة التحريض على ازالة جذورة . لكن ما التبرير الفني والموضوعي لتلك المقدمة الحلولية ؟ لا شيء سوى الاقحام الذي يبرز انفصاما تاما بين جزئي الاغنية . اذن ، هناك غياب عمولة ايديولوجية ينطلق منها ناس الغيوان .

اما « مكثرني بصحابي» فليست سوى تسجيل سطحي لانتقائيات من أصلها عند سيدي قدور العلمي . فالاغنية لا تبدو كونها ادانة للصداقة بهذا الشكل المطلق الهجين ذلك أن الاطراف المعنية تنجذب الى الصداقة لاهداف مصلحة ذاتية حقيرة . ما ان تغيب حتى تفتر هذه العلاقة وينسحب الحب المزيف . ان احساسا ذاتيا انفعاليا ضد خيانة اصدقاء ينسحب ليشمل الصداقة المنتظمة بشكل عام . ومن هنا يلحظ اغفال رؤيوي لطبيعة هذه العلاقة وجذور انحرافها الاساسي . والاغنية تسجيل للخيانة واقرار بصحبة «زلاغي» (فلس بسيط) دون تجذر نقدى للواقع الذى يتمخض يوميا

عن اشكالات من هذا النوع . فالعودة الى هذا التراث لا تعني سوى تكريس مفاهيمه الضيقة الافق وهي مفاهيم مضادة لمطامح الشعب ذلك انها لا تسلحه برؤية صاحية وواعية لاصول مرض كهذا كي يركب عملا تجاوزيا .

عودة تنبؤية : صياغة جديدة : ان مساءلة الواقع تتجوهر في هـذه العودة للصافي من النبع ، للذي لا يزال يحتفظ بعينيه الوهاجتين وبروحه التدميرية الخلاقة لتصبح الاغنية في استلهامها هذا اضاءة مستمرة متطورة متشابكة مع واقع يتحرك ويتململ يمدها بنسغ جديد . وتتركز هذه العودة الابداعية على شاعرين شعبيين بصفة خاصة ، ابن الموقت وسيدي عبد الرحمن المجذوب الذي يشد اليه ناس الغيوان رحالهم في اكثر من اغنية . و (سبحان الله صيفنا ولى شتوا) لابن الموقت تعتبر - فيما عدا البيت الاول - صياغة جديدة لواقع يتأفف منه الشاعر الشعبي ويستنبط مساوئه . وهكذا تصير الصياغة الجديدة نهجا على الايطار العام الذى يحكمها - أى انتقاد الوضع - وفي المقابل تتخطاه لانتقاد وضعية جديدة محلية وربطها جدليا بالاستعمار الاستيطاني الصهيوني مما يجعلها تتجاوز اصلها المحدود الرؤيا تتوظف في خدمة قضايا مرتبطة . وهذا التوظيف الجديد توظيف رافض وحالم غير متقوقع في نص تراثي الا في البيتين الثاني والثالث حيث يشتم منه أن التخلي عن الدين والغفلة التي انتابتنا وتعاقد الاديان هي الجواب الاساسي عن الاهتزاز الاجتماعي والقومي . وهو تفسير غيبي لا تنغرس مخالبه في الواقع بل ولا تزحزح اسس الواقع الهش وانما تحافظ على بؤرته مما يعطي تناقضا بين هذا التحليل المستشف من هذين البيتين ومن الاستقرار الاشعاعي لجو القصيدة الجديدة .

وفي أغنية واحدة لنـاس الغيوان يستدعي المجـذوب ثلاث مـرات ونصوص المجذوب تعبير ذاتي عن همومه التي ترجع طبعا الى اسس موضوعية ، استغلها الغيوانيون للتعبير بها عن حالات اجتماعية تتفاوت ضراوتها مع تباين بسيط في الالفاظ :

المجذوب : **قلبي تقطع بالمـاس**   **مـا جـابـرا نـلـوحـو**
من كان كواى للناس   **يصبـر لكيـات روحو**

الغيوان : **قلبي تقطع بالمـاس**   **مـا جـابـرا نلوحـو**
من كان كواى للناس   **صـار كيـا لـروحـو**

المجذوب : **الي علينا احنا درناه**   **وللي على الله هو بيه درى**
الغيوان : **اللي علينا حنا درناه**   **واللي على الله بيه درى**

المجذوب : **يا قلب نكويك بالنار**   **واذا بـريت نـزيـدك**
يا قلب خلفتني لي العار   **وتريـد مـن لا يـريدك**

الغيوان : **يا قلب نكويك بنــار　　　　ويلا بردتــي نــزيــدك**
يا قلب خلقتني لي العار　　　　وتريــد مــن لا يــريدك

والملاحظ أن هناك تنويعات لفظية لا تقل دلالة عن الجو العام الذي احتوى رباعيات المجذوب والتأطير الذى صبغ هذه الرباعيات يمزج بيـن التساؤل عن الامل والامل المجسد كواقع والنقيض الجاثم على احشاء الغيوان ـ المجتمع وهو النفس الحزين المنشطر من جراء تداعيات الواقع المتعفن الذى يمحو استدعاء الرباعيات التي بلورت فكرة الالم النفسي الكبحي الذي يشد اليه انفاس المضطهدين وانينهم . بينما يستأثر الغيب بشطر المجذوب قلص من ايحاءات الاغنية «اللي على الله بيه درى» .

وهكذا لا يكون استدعاء المجذوب الا لشحن الجو المأساوي الذي يرغب في تصوير حدته كما في اغنية غير خذوني أيضاً .

المجذوب : **قلبــي جـا بين المعلـم والزبرة**
والحداد مشوم ما يشفق عليه
يردف له الضربة على الضربــة　　　　واذا برد زاد النار عليــه

الغيوان : **قلبي جا بين ايدين حداد　　　　حداد ما يرحم ما يشفق عليه**
ينزل الضربة علــى الضربــة　　　　ويلا بــرد زاد النار عليــه

مع ملاحظة دقة وبلاغة صياغة ناس الغيوان الجديدة التي ابعدت التلعثم والغريب المجذوبي لابراز واقع اضطهادي بشع ينادي الخلاص عبر جسور الدم (وسيل سيل الدم المغدور) .

ولم يغب رجال الطرقية عن الحضور في الاستلهام التراثي عند الغيوان . وهو هذه المرة حظور «عيساوة» بطريقة جادة وتنافرية مع الجزء الثاني من الاغنية «الله أمولنا» فالجزء الاول الطرقي من الاغنية حضور فعلي وانتقائي لتهاليل عيساوية . الا أنه حضور منفي . انه نفي والغاء واعدام للفكر الطرقي (الغيبي) وذلك تحت الصرخات المدوية اللاحقة .

وووا و　　　　وووواو　　　　وووواؤ
ادندن　　　　دانـي　　　　دانـي

هذه الصرخات والمقطع الموالي لها ـ صرخات انسلاخ تام وحضور حركي على ارضية الواقع . انها دعوة صارخة لنبذ الخرافات والاساطير وشد الابصار الى الارض . انها تجسيد لفكرة «من نقد السماء الى نقد الارض» فأساس الخرافات والتهويمات الميتافيزيقية يمكن في الواقع المادي لذا يجب انتزاع الانسان من الفراغ الى الحضور الفعلي الفعال . وقد يكتسي الحضور التراثي عند ناس الغيوان طابعا استدعائيا لنماذج غنائية شعبية أو اجزاء منها ، أجزاء متجانسة او قابلة للتجانس اذ تصهر هذه الشذرات في وحدة موضوع توحي به اذ تملأ اشارات عميقة كما في اغنية «الحصادا»

التي انكفأ ناس الغيوان على اصولها (وهي اغان شعبية بالشاوية) وتفتيتها والتقاط ما ينسجم من مجموعها ويعطي دلالات ايحائية . وهذه الاصول التي شكلت لنا بنية الحصادا يجزئها الاستطراد والتفاوت التعبيري والفني والاهتزاز الموضوعي . بينما تصبح عند ناس الغيوان شكلا متماسكا يضج بحب افلاطوني للحصادا (الفلاحين) الا أن لهذه الاستفادة حدودا ذلك أنها غضت الطرف عن واقع الفلاحين القهري ، ورغم ذلك تبقى اسهاما تركيبيا لتراث في حاجة الى عودة للاستفادة منه وبعث النار التي يخفيها الرماد .

وفي الموسيقى الشعبية هناك اهتمام غيواني بالمنابع اللحنية القريبة الى روح الشعب والى تذوقه . ومن هنا ينبغي تسجيل الجمل اللحنية المستمد من التراث السوسي أو الاغاني الشعبية الاخرى التي عمل ناس الغيوان على تنميتها وتطويرها وتعديلها وخلق انسجام فيما بينها من جهة ، وفيما بينها وبين الكلمة من جهة أخرى .

6 ـ الواقع عند ناس الغيوان عمومي يحتاج الى افرازات اجتماعية وتبلورات فكرية ، وفي الطرف الآخر يشكل هذا الواقع بحثا حدسيا عن المعطيات والوقائع التي تترى على الساحة مع محاولة لاستنطاقها تظل رهينة احساسات ابداعية لا ترمي الى مستوى الوعي الناضج الذي لا يفصل الظواهر عن جذورها المادية لذا يبقى الضبط الصراعي عائما لكون ناس الغيوان لا يمتلكون وعيا سياسيا متجذرا انطلاقا من منظور علمي ينتشلهم من نغمات السقوط التي تضج بها انتاجاتهم ولو كان هذا السقوط ينتج الحلم . فالحلم الذي لا تحدده رؤيا واضحة قد يرتد الى كابوس (حلم يقظة) ويعطي استنتاجات توفيقية مضطربة أو أسلوبا عمليا تجريبيا خاصة في كيفية استدعاء التراث الشعبي والتعامل معه اذ الملحوظ ان الفكر الخرافي يبرز من حين لاخر وله الحظ الوافر في الانتشار وتغطية كل تلميحات الاغنية . يعني هذا حضور الانتقائية بشكل كسيح . فالانتاج الغيواني تشحب افانين الجدل المترامية فيه كبقع مجزاة خيوط الغيب الفجة . اضافة الى البناء التركيبي للاغنية الذي يتجسد عبر طرفين نقيضين (عالم منهار وحلم قابل للانهيار) والذي لم تتح له الفرصة لنسج تماسك فني صاعد ذلك أنه يقوم على ارض تتهاوى وتفلت من مواطيء ناس الغيوان . ان تركيبا متقوقعا كهذا تشده الانحسارات ويحكمه مناخ تضليلي يبهت الانفاس . تلك الانفاس التي تتقزز من شطحات بناء محدود لا ينفتح على صراع محتد وعلى القوى البازغة بل يبني شبه حقائقه على مقولة «الموت حياة» العامة وتتعاضد داخل هذا البناء ، غزارة التأوهات والاهات المنفلتة مع طرح تساؤلات ، هي في نهاية التحليل تعبير صارخ عن غياب خيط فكري متماسك يؤطر هذا البناء . يعني هذا أن ناس الغيوان لا يصدرون عن فكر وتطلعات الشعب (بالمفهوم المحدد في التمهيد)

بل يصدرون عن تصور احساس غير منفصل عن البرجوازية الصغيرة التي قهرتها العلاقات الاجتماعية القائمة . والانطلاق من موقف كهذا لا يمكن الا ان يتمخض عن تشوش في الرؤيا واندفاعية وانفعالية لا تعبيء ولا تساهم في توضيح الواقع وضوابطه كما يتجسد ذلك في انتاج نجم ـ امام وتأسيسا على ما سبق تبقى الاغنية الغيوانية ـ لحد الان ـ متنفسا عن المكبوت الجماهير وعزاء نفسيا لجروح عميقة الغور لا ترتفع الى المستوى المطلوب في ظروف انعطافية حادة وفوق ذلك هناك غياب للطبقة المنتجة في اغنية تريد ان تكون شعبية في وقت يطلق فيه العنان لسيل من الصور التبشيرية الفضفاضة ينزلها الى الواقع المقهورون . لكن من هم هؤلاء المقهورون ما دام أن طبقات عديدة تعتبر نفسها مقهورة في وضعية استمرار نمط الانتاج الاستغلالي ؟ ما هي الطبيعة الطبقية لمقهوري ناس الغيوان ؟ انها تلم شتات طبقات عدة تتفاوت درجات القهر التي تجرهم الى أتونها وليست هناك واحدة منها تقود ـ او هي مؤهلة لقيادة ـ الصراع المتمدد على الساحة .

ان شعر ـ اغنية ناس الغيوان اذن ، تعبير عن شريحة من شرائح البورجوازية الصغيرة ، لكنها شريحة منقدمة تتناهض جهاز المثبطات وترنو بأبصارها الى النقيض الذي تحاول اغنية «الحصادة» رصد أيقونانة وان كان نقيضا يغتال خليفته (أي تجريبي مرة أخرى) . وهذا يعني التوقف عند مقولة النقيض ـ المرحلة الثانية من المثلث الجدلي ـ ويغتال الجانب الايجابي (التركيب) . التركيب حجر أساسي تغافله الغيوان لان أذهانهم لم تتقبل بعد الجدل بأقانيمه الثلاثة (نمن انتقائي بورجوازي صغير) .

7 ـ فالى أي حد يعتبر النتاج الغيواني شعبيا ؟ اعتقد أنه لا يمكن بصفة قطعية اغفال محاولة التأصيل الغيوانية للاغنية الشعبية المغربية في احيائها لتراث شفهي وموسيقي مقموع وفي طابعها السياسي الرافض . فلاول مرة تتكون فرقة غنائية وتنشق عن الجوق المائع لتلتحم بالسياسة التحاما محتشما ضمن أفق مضبب لا يستجيب لكل متطلبات المرحلة الراهنة والقوى المؤهلة تاريخيا للصدارة في التحرك .

ان الاشكال التواصلية (لغة عامية ـ قوالب فنية عامية كالامثال والمواعظ شعر شعبي (نغمات والحان متناولة عند العامة) تقترب بالاغنية الغيوانية الى المستوى الشعبي ـ من ناحية الشكل ـ مستوى حابل بالنضج والبناعة والعطاء . لكن هذا الخصب الشكلي يعطله مضمون قاصر ، فنلمس تصدعا بين الشكل والمضمون يحكمه الخيط الفكري للغيوان (بورجوازي صغير) الذي لم يوحد هذين الطرفين (ولن يتمكن من ذلك لان الفكر الغيواني قاصر ومحدود) بل ابقائهما في تنافر : الشكل يقترب الى الشعبية والمفهوم يبقى ديموقراطيا فقط غيرمتجذر ، ولا يريد تقديم حلول او اضاءة جوانب الصراع

بقدر ما يريد اثارة مشكلات وطرح اسئلة بطريقة غير سليمة في بعض الاحيان وهكذا تبقى محاولة التأصيل هذه بالرغم من جدتها ـ احادية الجانب . ولان الاغنية الغيوانية متقدمة في هذا الاطار فانها تحدث طموحا داخل تكوينات ما يسمى ب «الاغنية الشعبية» المنخورة والصاخبة تحت سقف التوجيه الرسمي . انها انهاض للاغنية الشعبية الحقة ومدها بدماء تدميرية للعفن المندس في خلاياها وحقنها بعقاقير اشراقية تبعث الكوامن الحرارية التي يغطيها رماد الركود والتجميد .

هـوامـش :

(1) حرية الفن ـ مونور ارونديل ـ تـ . حسن الطاهر زروق ص. 12
(2) الواقعية في الفن ـ سيدني فنكلشتين ـ تـ . مجاهد عبد المنعم مجاهد ص. 213
(3) ضرورة الفن ـ ارنست فيشر ـ تـ . اسعد حليم ص. 244
(4) المصدر السابق ص. 88 ـ 89
(5) في الادب والفن ـ ماو ـ تـ . فؤاد أيوب . ص. 145
(6) نفس المصدر السابق ص.103
(7) ما الوعي الطبقي ؟ ـ ولهلم رايخ ـ تـ . جورج طرابيشي ص. 90 ـ 91
(8) صور من الادب الشعبي الفلسطيني ـ توفيق زياد ص. 9
(9) نظرة جديدة الى التراث ـ ص . 39 ـ محمد عمارة

☼ لقد لاحظ عالي سكري بحق في كتابه « التراث والثورة » أن عملية احياء التراث غير مطروحة ذلك ان هذا التراث حي في الانسان في سلوكه وتفكيره وممارسته اليومية.

(10) نظرة جديدة الى التراث ـ محمد عمارة ـ ص. 5 ـ 6
(11) البيان الشيوعي ـ ماركس انجلز ـ ص. 141 ـ تـ فؤاد أيوب
(12) ضرورة الفن ـ ص. 83
(13) دومو تاريخي : تواطؤ الاقطاع مع الاستعمار لتدجين البرجوازية خوفا من قيامها بثورتها ـ الطيب تيزيني ـ مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط .
(14) دفاع عن الفولكلور ـ عبد الحميد يونس ـ ص. 39
(15) الفن والمجتمع عبر التاريخ ـ ارنولدهاوزر ـ ج. 1 تـ . فؤاد زكريا
(16) التراث العربي النظري وافاق الثورة الثقافية في المرحلة العربية المعاصرة ـ طيب تيزيني ـ الموقف الادبي ـ س 4 عدد 7 ـ تشرين الثاني 1974
(17) المصدر السـابـق
(18) خلق ثقافة ثورية لا يعني قطع كل صلة مع ثقافتنا والثقافات المتواجدة المتقدمة بل وضعها في خدمة الانسان المغربي الكادح ماديا وروحيا .
(19) دراسات في الثقافة الوطنية ـ انور عبد الملك ـ ص.379
(20) في معنى التراث ـ انطون مقدسي ـ مواقف عدد 11 ـ س 2 ـ 1970
(21) رباعيات المجذوب مأخوذة من كتاب :

Les quatrains de Madjdoub le Sarcastique - J. Schellie - Millie et B. Khelifa

والتي وردت باللغة العربية

22 La poésie Georges Jean P. 169

22 السمعلي : نسبة الى قبيلة السماعلة بوادي زم
يداكم : في حالة هستيرية
صارط : بـالـع
الكثـركثـافا : الطفيليون الشرهون
دويدة : أحد مقاومي الاستعمار بوادي زم

(23) في حرية التعبير الفني ـ خلدون الشمعة ـ الآداب يناير 1972 ـ العدد 1 السنة العشرون .

استفادة من مقال ، مسكن الاوجاع لا يشفي من مرض ، مجلة الحرية البيروتية .

(24 اتذكر قولة لبابلو نيرودا مؤداها انه لن يتردد في كتابة شعر على شكل أناشيد اذا ما دعته ظروف بلاده الى ذلك .

(25) مواقف عدد 16 ـ تموز آب 1971 ـ كمال بلاطة (الموسيقى الامريكية)

(26) الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ـ نبيلة ابراهيم ـ ص. 85

(27) انظر نصوص اغاني شعبية امريكية بمجلة مواقف السالفة الذكر .

(28) الواقعية في الفن ـ ص. 14

(29) تعريفا بالشاعر والمغني ـ مدخل ديوان يعيش أهل بلدي ـ احمد فؤاد نجم ص. 10

(30) بلدي وحبيبتي ـ ص 111 ـ أحمد فؤاد نجم (من قصيدة شيد قصورك)

(31) يعيش اهل بلدي ـ ص. 80 ـ 81 ـ أحمد فؤاد نجم (من قصيدة جيفارا مات)

(32) اشارة الى مقال مشترك لمحمد العربي المساوي ومصطفى اليزناسني حول الطرب الساذج ، العلم الاسبوعي عدد 24 س 1 ـ 18 يوليوز 1969 ـ الطرب الساذج : بحكم التوجيه والقمع الفني والايديولوجية المهترئة السائدة لا من طبيعته كما يلاحظ من خلال مقال المساري واليزناسني .

(33 ـ 34) اشارة واقتباس من المقال البئيس ـ محمد الازهري : الجد والهزل في الاغنية المغربية ـ الفنون س. 1 عدد 2 ـ نونبر 73 .

صــراع فـلــسـفـي

فيليــب صــوليــرس

لقد وقعت ثلاث معارك مبدئية كبرى على الجبهة الفلسفية ، بعد وصول البروليتاريا الصينية الى السلطة سنة 1949 .

1 ـ الصراع حول مسألة العلاقات بين البنية التحتية (الاقتصادية) والبنية الفوقية . وتفاقم هذا الصراع واشتد بسبب الادانة المضادة للتحريفية لـ « نظرية القوى المنتجة » (مجلة بكين 10 شتنبر 1971) وهي نظرية مزيفة تستهدف نفي الصـراع الطبقـي في الميـدان الاقتصـادى ، والسيـاســي والايديولوجي . اذ رأى الخط التحريفي أن علاقات الانتاج كانت « متقدمة » على القوى المنتجة ولذا يتحتـم عليها أن تتقهقـر الـى عـلاقـات انتــاج رأسمالية (وهذا ما يطرحه دائما التحريفيون الجدد عند مـا يتعلـق الامـر بالصين) . ولو أن هذا الخط التحريفي انتصر فان ذلك كان سيعني ، طبعا ، التخلى عن أى استمرار ومتابعة للثورة تحت دكتاتورية البروليتاريا . وقــد كانت الاولوية معطاة للنمو الاكثر سرعة ، والخاص ، للقوى المنتجة . أمـا دورالحزب وعلاقاته بالجماهير فقد كانت معلقة وتابعة لهذا المفهوم . وتقضي هذه النظرية المزعومة (نظرية القوى المنتجة) بالاحزاب التحريفية ، قدريا ، الى الدفاع ـ في البلدان الرأسمالية ـ عن الاطروحات الرأسمالية . وفي البلدان الاشتراكية الى الجعل من الحزب الشيوعي « حزب الانتاجية » بمعنى اعادة تثبيت « سلمية » وتدريجية للرأسمالية . وكان خط **ماوتسي تونغ** ، علــى العكس من ذلك يعضد (النظرية القائلة بأن) : « نفي العامل الانساني يعني نفي أكبر قوة منتجة ، ونفي دور الايديولوجيا يعني نفي نشاط وأثر البنيــة الفوقية في الاساس الاقتصادى . ونتعرف فورا ، في هذا النقاش ، على صراع الخط الثورى ضد الخط الارتقائي (1) الألياني (2) ، الاصلاحي ، الذى هـو خط التحريفية ، وعلى نتائجه الخطيرة والمفجعة في الميـدان الايديولوجـي والسياسي . « يريد **ليوشاوشي** وأنصاره أن يهتـم الشعب فقــط بتنميــة الاقتصاد ، دون انشغال بالصراع الطبقي ، وبهدف تشجيع المكننة وتقويتها، دون العمل على دفع الثورة الى الامام » . ولم تكن « القوى المنتجة » في نظرهم

سوى أدوات ، وكانوا يجهلون الحقيقة الاولية القائلة بأن الافكار الصائبة يمكن أن تتحول الى قوى مادية قادرة على تغيير العالم » .

2 ـ الصراع حول تطابق الفكر والواقع .

3 ـ الصراع بين مفهوم **انقسام الواحد الى اثنين** وسوفسطائية « اثنان يندمجان في واحد » .

* * *

لقد اعتمدت نظرية القوى المنتجة على القطاعات الاقتصادية الخمسة ، المدعوة بـ « القاعدة الاقتصادية المختلطة (1955) . وهي خمس قطاعات : اقتصاد الدولة ، الاقتصاد التعاوني ، اقتصاد الفلاحين والحرفيين الحر (أو المستقل) ، الاقتصاد الرأسمالي الخاص ، واقتصاد رأسمالية الدولة . وكانت الاطروحة التي دافع عنها **هسيان تشين** (المتحدث باسم فلسفة **ليوشاوشي**) ترى ـ وهي الاطروحة الميكانيكية نوعيا ـ أنه حتميا ـ لا يوائم الاساس الاقتصادى المركب ، سوى بنية فوقية مركبة (أو مختلطة) . وعندما انطلقت القفزة الكبرى الى الامام (1958 ـ الكومونات الشعبية) عبرت الهجومات التحريفية ضد الخط الثورى لـ**ماوتسي تونغ** ، عن نفسها فلسفيا ، من طرف **يانغ هسين ـ تشين** بالاطروحة القائلة بـ « ـ أنه لا تماثل بين الفكر والوجود » وان الدفاع عن هذا التماثل يعني اتخاذ موقف « مثالي » ، وأخيرا ، وعلى المستوى المعرفي يعود هذا الموقف . ـ ذو الطابع العلموى والذى يفصم بين الواقع والمعرفة ـ لادخال الكانتية الجديدة ـ من جديد ـ في الماركسية من أجل مواجهة دينامية النظرية الثورية وحركة الجماهير . ويرد الخط الثورى بأنه « يمكن أيضا ، ودون أدنى شك ، تطبيق تماثل الاضداد : أى اشتراطها المشترك وتحولها المتبادل ، على العلاقة بين الفكر والوجود . » ان **يانغ هسين تشينغ** ، وهو ينفي التماثل الجدلي بين الفكر والوجود ، يعارض في نهاية المطاف تسلح الجماهير بنظرية **ماوتسي تونغ** واستعمالها من طرف الجماهير لتغيير العالم بنشاط وفعالية ، وبعبارة أخرى كان يحاول أن يغير العالم بمفهوم رجعي لعالم البورجوازية . ان هذه النظرية الرجعية التي كان يقول بها **يانغ هسيين تشين** هي التي استعملت ـ بالضبط ـ كأساس نظرى للفلسفة الكومبرادورية ، فلسفة الخضوع للاجنبي ، وكأساس لـ «الحلزونية» تلك البضاعة الرديئة التي نقلها وأشاعها **ليوشاوشي** . »

ودون شك لم يلاحظ في الغرب تمام الملاحظة ـ أن نص ماوتسي تونغ « **من أين ترد الافكار الصائبة** » قد كتب في اطار سياق صراع دام منذ سنوات ، وهو الصراع الذى سيؤدى في نهاية المطاف الى الثورة الثقافية البروليتارية الكبرى . ان هذا النص (1963) يتابع في الواقع الصراع **المتواصل** اللامتوقف الذى قام به ماو ضد الدوغمائية والتحريفية وضد التحريفية والانتهازية ، منذ

ما قبل الحرب العالمية الثانية . ان أحدى الصعوبات الكبرى التي تحول دون تقدير **أصالة** ماو ، بكاملها ، على المستوى الفلسفي ، تتمثل بالضبط في **كونه** يعيد تأسيس وتشكيل المفاهيم الاساسية في الماركسية من جديد ، **وليس** فقط كونه ، لا يكف دائما على أن يكون ذلك اللينيني المتشدد ، أو أن علاقته بالجدل المادي تقف مباشرة ضد الاختزال الدوغمائي الذي ينقلب في الاختزال التحريفي (ويحدث هذا في كل مرحلة من مراحل تاريخ الحركة الشيوعية الدولية ، الشيء الذي يجعل من ماو وحده المنظر الماركسي الاكبر بعد لينين. والشيء نفسه يقال عن التعريف الجديد ـ كل الجدة ـ للممارسات المجتمعية (ثلاث حركات ثورية) : صراع الطبقات ، الصراع من أجل الانتاج ، والحنكة العلمية . وعن العلاقات بين العداوة وعدم العداوة ، (وهنا يمكن أن نتبين ببساطة كيف يحاول التحريفيون المعاصرون استعمال المفاهيم التي انتجها ماو ليسقطوها على لينين وغرامشي الخ ... وكأن ماو ليس **هو** الذي **أبدعها**) . ونفس الشيء ينطبق على علاقاته العامة بالفلسفة .

اذن : فهي أطروحة تكون قاعدة لـ **من أين ترد** : « المادة تتحول الى عقل والعقل الى مادة » . انها اطروحة قادرة ـ مع التأكيد على لب الجدل ـ على ان تغضب وتهيج التحريفيين الذين يغرقون ـ كما يعلم كل واحد ـ في مادية ميتافيزيقية ومناهضة للجدل ، خدمة لمصالح المثاليين الكبرى (وهي تجربة أخرى مفعمة بالدروس : معرفة الكيفية التي يشجعون بها ويطرون أو يحرضون المادية الميكانيكية ، ويحاربون **قبل كل شيء** الجدلية : وهي عادة بورجوازية عتيقة في فرنسا على الخصوص) .

* * *

ففي سنة 1964 اندلعت اذن **ضد** خط ماوتسي تونغ الحملة الفلسفية التحريفية التي ترى أن « اثنين يندمجان في واحد » . لذلك يجب وضع هذه الحملة في اطار السجال ـ (وهو سجال نهائي) ضد تحريفية الحزب الشيوعي السوفييتي ، وسيتمخض هذا السجال عن أطروحات الصينيين حول التواطؤ بين الامبريالية والاشتراكية ـ الامبريالية ، وحول القوتين العظيمتين ، ـ وذلك بفعل الاساس المتسارع للصراعات الدولية ـ . في حين سيبقى التحريفيون ـ الذين يعتبرون أنفسهم مركز الارض ـ يرددون أطروحة « وحدة المعسكر المعادي للامبريالية». ان فهم أو عدم فهم خواء هذه الصيغة الاخيرة ، المتشبثة بمفهوم ذي قطبين لميزان القوى (والمعروضة ضمنيا في«أثنان يندمجان في واحد ») ، يعتبر من جهة أخرى ، ومنذ الآن ، الاختبار ، بل الحد الفاصل بين الخط التحريفي والخط الثوري . ذلك لان المرحلة التاريخية الراهنة معقدة بسبب التحريفية ، ولضرورة معرفة كيفية التمييز بين ماركسية **مزيفة** ، وماركسية **محضة** . وسنرى كيف أن الامر يتعلق أساسا بمسألة **تأكيدات** تنجم عنها آثار عدوانية .

يعتبر انشطار الواحد الى اثنين ، في نظر الخط الثوري « التعميم الادق ، والاكثر كثافة ، والاشد عمقا لقانون وحدة الاضداد . انه أكبر **انماء** (التشديد من طرفي) للجدل المادي » . وتشكل مواصلة الثـورة تحت ديكتـاتوريـة البروليتارية رهانا داخل المادية التاريخية .

ويقع التأكيد (التحريفي) في « اثنان يندمجان في واحد » على « العلاقة غير القابلة للانقسام » (البحث عن أرضية مشتركة و **ليس** عن الصـراع والتغيير . ويعني « اندماج الاثنين في واحد » ارادة « مصالحة المتناقضات ، وتصفية الصراع ، ونفي التغيير ، ومناهضة الثـورة » . رهـان : تثبيـت الرأسمالية من جديد . تجميد الصراع الطبقي . حدث تاريخي :عـودة ظهـور المثالية على أرضيةالجدل المادي (توشيات وزخرفة التحريفيين الفلسفية ، تسلية الجامعيين ، ماركسولوجية ذيلية تابعة للعلوم ، تصفيـة الفلسفـة والقضاء عليها . والانتقائية القمعية) .

ويتعلق الامر هنا أساسا بصراع بين « مفهومين للعالم » ، ان فكـر ماوتسي تونغ يمثل « التلخيص الاكثر علمية ، والاصوب ، والاصح للصراع بين الخطين » .

« ان الصراع بين المادية والمثالية وبين الجدليـة والميتافيزيقيـا ، سيتوالى الى ما لا نهاية » .

الصراع حول مسألة التماثل بين الفكر والواقع

صراع « جدي » عرفت فيه الفلسفة على أنها **جبهة** (تركيبة المارسات الاجتماعية ، فلها موضوع عيني ، تركيبة « عقدة » (1) **الوظيفة الاولى** ، التي هي الايديولوجيا بالنسبة لـ**وظيفة القيادة** : يعني السياسة) .

ان هذا الصراع الذي استمر من سنة 1955 حتى سنة 1964 ، هو « أي شيء آخر غير أن يكون نقاشا أكاديميا » بل انه صراع طبقات حقيقي وعنيف .

ان « عدم التطابق بين الفكر والواقع » يعارض « السياسـة في منصب القيادة » (وهو اقتراح يرى « عدم التطابق » انه ـ حتميا ـ « مثالي ») .

فكر / واقع : تطابق / تعارض / تحول .

ماركس : « ان الفكر والواقع هما اذن من غير شك ، متمايزان غير أنهما في نفس الوقت يوجدان ضمن الوحدة » (مخطوطات 1844) .

لينين : « ما هو جدلي ليس فقط مرور المادة الى الوعي وانما أيضا مرور الاحساس الى الفكر الخ ... » (ملخص دروس تاريخ الفلسفة لهيغل) .

« ان فكرة تحول المثالي الى واقعي **عميقة** : ومهمة جدا بالنسبة للتاريخ » (ملخص علم المنطق لهيغل) .

ماوتسي تونغ : « الممارسة ، المعرفة ، ثم من جديد الممارسة والمعرفة .

ان هذا الشكل الدورى ليست له نهاية . وزيادة على ذلك فان محتوى الممارسة والمعرفة يرتقي الى درجة أعلى عند كل دورة » (في الممارسة) .

التأكيد على وحدة المعرفة والعمل ، والنظرية والتطبيق ، والذاتي والموضوعي . ونظرية الانعكاس **الفعال** و **الثورى** (ضد المضاربات التنظيرية).

مراحل تاريخية

1955 ماو : عن مسألة التعاونيات الفلاحية . ضد ليوشاوشي الذى حل التعاونيات .

1958 القفزة الكبرى الى الامام . الكمونات الشعبية . المبادرة الجماهيرية. انعكاس الصراع الفلسفي : اعتبر التحريفيون تطابق النظرية والواقع شيئا « مثاليا » .

1958 **يانغ هسيين تشين** : نقاش سريع لنوعي « التطابق ». استعمال مغلوط **للمادية والنقد التجريبي** (مؤلف لينين) التحريفيون يحاولون خلط وملغمة الموقف الجدلي وموقف التجريبية النقدية .

1959 محاولة اسقاط ماو ، وهي محاولة فشلت ابان المؤتمر الثامن للحزب الشيوعي الصيني .

1959 طبعة مراجعة ومنقحة لكتاب يانغ هسيين تشين .

1960 حملة « الاولويات الاربع » في صفوف الجيش . التأكيد على دور النظرية الثورية والعمل السياسي الايديولوجي .

1961–1962 انتهز الامبرياليون والتحريفيون والرجعيون الصعوبات الاقتصادية الموقتة فقاموا بحملتهم الهجومية .

1961 هجوم تحريفي ضد « القفزة الكبرى الى الامام » نفي « ضرورة **الفعل** (التأكيد من طرفي) من أجل المعرفة الانسانية للظاهرة الموضوعية » .

في الواقع : هجوم تحريفي مضاد من طرف المادية الأليانية ( ) ضد الجدلية المادية ، وهذا نقاش **جوهرى** في الماركسية اللينينية .

أما التاكتيك الثورى فقد كان : « الانطلاق من خطأ واحد لنفي الكل ». أما بالنسبة للمادية الأليانية فعند ما « لا ينطبق ما هو ذاتي – **تمام الانطباق** (أؤكد) مع ما هو موضوعي فان ذلك يصبح مجرد مثالية » .

1963 ماو : **من أين ترد الافكار الصائبة ؟** لكي تكتمل الحركة التي تفضي الى معرفة صحيحة يجب أن تتكرر مرارا عملية الانتقال أو المرور من المادة الى العقل ، ومن العقل الى المادة أى من الممارسة الى المعرفة ثم من المعرفة الى الممارسة » .

التأكيد على ضرورة **فعل** من أجل الانتقال من مرحلة سيادة الضرورة الى مرحلة توفر الحرية في المعرفة الانسانية للعالم الموضوعي .
نمو غير متواز .
ممارسات .

60 ـ 1962 ليوشاوشي : « عن الاتقان الفردي » اثنان يندمجان في واحد يرتكز على **نفي** وحدة الفكر والواقع . ايديولوجية « اعادة احياء الماضي وتثبيته » (ايديولوجية يمكن أن نقول عنها بأنها استيهامية)
واحد ينقسم الى اثنين ترتكز على وحدة الفكر والواقع .
نعت **ماو** بـ «بالمثالي » من طرف المناوئين للجدل ، والنافين لفعالية انتفاض الجدلي ، الذين يقومون بعملية الفصم بين الممارسة والمعرفة .
« وحسب رأي هذه النظرية العبثية فان المعرفة والعقل كالأنهار التي لا منابع لها ، والاشجار التي بدون جذور : فهما فطريان أو سقطا من السماء » . والتحريفية نظرية « الطبيعة البشرية » (وهي نفسها بورجوازية بالنسبة للجميع ، (تقوم على أساس أن) الانسان « حيوان » وعلى نفي الصراع الطبقي) . الكانتية الجديدة) الأممية الثانية دائما ، والاشتراكية الديمقراطية) خلط بين الوجود والوعي الطبقي . تأكيد ميتافيزيقي على « الأصل » الطبقي في مقابل التوكيد على **الموقع** الطبقي .
ماو : ضد البنيات الفوقية « التي تسقط من السماء » ، قبرات المادية المثالية التي يشجعها المثاليون البورجوازيون الذين **يجدون** في الحقيقة **أنفسهم فيها** .
سيطرة البورجوازية / التحريفية : ليس هناك من تغيير ثوري بل يكفي « التعرف » . اختيار بورجوازي صغير ذو نزعة تثاقفية .
ان نظرية عدم تطابق الفكر والواقع **دائما مثالية** .

لينين في معرض حديثه عن برينشتاين (**الماركسية والتحريفية**) « ان التحريفية على المستوى الفلسفي ، تسير مجرورة خلف « العلم » الاستاذى البورجوازي . الأساتذة « كانوا يعودون الى كانت » . والتحريفية كانت تلهث وتجر نفسها خلف الكانتية الجديدة . مثلا المناهضة الفرنسية (التقليدية) للهيغلية .

ليست وحدة (تطابق) الفكر والواقع هي « قدم المساواة » لديهم . ولكن : الانقسام ، التمايز والتفاوت ، الفعل (الجدلي) . التعدد .

ان اندماج الاثنين في واحد أو انقسام الواحد الى اثنين هو أساس كل موقف تجاه الثورة الثقافية البروليتارية الصينية .

« لقد كانت الفلسفة دائما تخدم السياسة ، ويحدد مفهوم عالم الانسان

نوع المذهب الفلسفي الذى يطرحه لخدمة خطه السياسي » .

« ويعبر الصراع على المستوى الفلسفي ـ في الحقيقة ـ عن الاتجاهات وايديولوجية الطبقات المعادية للمجتمع المعاصر » (لينين) .

(لينين) نموذج : « ولقد أصبح هذا التقليعـة الرائجـة في أوسـاط الاشتراكيين ـ الشوفينيين : أن ينعتوا الامميين بـ « الفوضويين » (لينين **الدولة والثورة**) .

واحـد ينقسـم الـى اثنيـن

« كل شيء ينقسم دائما الى اثنين » .

« جوهر Quintessence الجدل المادى .

ينطبق « اثنان يندمجان في واحد » على الميادين : السياسيـة ، والاقتصادية ، والايديولوجية ، والثقافية والفنية . في فرنسا اليوم : برهان ساطع (الارغونية) .

1952 ـ في الصين : حدة الصراع الطبقي على الصعيد الاقتصادى .

1958 ـ تأكيد تحريفي على **تطابق** المتناقضات لكبح **صراعها** ، وذلك ضد **الحل الصائب للتناقضات في صفوف الشعب** (1957) . وتلك نظرية تحريفية تسعى الى « تجميد الصراع الطبقي » .

التحريفية تستعمل وحدة المتناقضات للبحث عن وجوه الاتفاق » بين بين الامبريالية والاشتراكية . وذلك شيء يسهل العثور عليه : هو «الثقافة»

الهدف : ادماج الاشتراكية بالامبريالية (**حلول** الاشتراكية الامبريالية على الصعيد العالمي محل الامبريالية : مثلا : الحرب الهندية الباكستانية . لقد استغلت الاشتراكية الامبريالية القمع الدموى ، والمناهض للديمقراطية من أجل مساعدة توسع البورجوازية الهندية . مثل آخر : الشرق الاوسط . وما ظهر من نتائج في صفوف الاحزاب التحريفية الغربية المرتبطة بالاشتراكية الامبريالية : الوطنية والاشتراكية الشوفينية) .

ادماج البروليتاريا بالبورجوازية ، والماركسية بالتحريفية (تصفيـة الصراع الايديولوجي ، تلفيقية فلسفية تساعدها بصفة ثانوية ، ـ وغالبـا ما يكون ذلك بدون وعي ـ الاحتجاجات الدوغمائية . تلـك الاحتجاجـات التي لا تعرف شيئا سوى أن تتلجلج في **ماديتها وتجريبيتها النقدية دون أن** تتجاوز ذلك الى دراسة فكر ماوتسي تونغ) .

ماو ، 1962 : « لا يجب أبدا نسيان الصراع الطبقي . »

التحريفية تمارس « تناظرية » لـ « اثنان يندمجان في واحـد » ولـ « واحد ينقسم الى اثنين » . في حين أن حقيقة الجدلية المادية هي في الاساس

غير تناظرية .

« ازدواج الواحد ، ومعرفة أجزائه المتناقضة ، هذا هو **جوهر** الجدل » . (لينين) .

ان « **اثنان يندمجان في واحد** » ضد التناقض كسببية لـ « **سيرورة الفعل** » .

« ان التناقضات تظهر بدون انقطاع ، ولكنها دائما تبتلع ويقضى عليها» .

« وحتى في المجتمعات الشيوعية يبقى التناقض قائما بين الجديد والقديم وبين المتقدم والمتأخر ، وبين الصحيح والخاطيء » .

ان « اثنان يندمجان في واحد » (ايديولوجية اعادة التثبيت التدريجي للرأسمالية أو ادماج البروليتاريا بالرأسمالية ، عن طريق « الثقافة ») يجعل من تماثل المتناقضات ، تواجدا ثابتا ، وتحولا آليا .

أما في « واحد ينقسم الى اثنين » فان التشديد يقع على **التحول** .

ويعطي « اثنان يندمجان في واحد » في ممارسة التحريفيين : « تعلم كيفية الربط بين ايديولوجيتين متناقضتين » (تحققوا من ذلك) .

يجب أن نقول : **الرابط** ولكن كذلك **الصراع** و **الانقسام** . ويقع التأكيد التحريفي على **عدم الانقسام** (رباط جامد) .

في حين ان الربط ، بالنسبة للجدلية المادية الحقة ، **شرطي** ، أما الانقسام والصراع فهما غير مشروطين انهما مطلقان .

« ليس هناك في العالم ما لا يمكن أن ينقسم » ان هذا هو اعلان الحرب النهائية على كل ميتافيزيقية . و « اعلان الحرب » **هذا** يمثل الأهمية **الحقيقية** (الواقعية) للبروليتاريا .

« ان الـ « انقسام » بالمعنى الثوري ، شيء حسن وليس شيئا قبيحا » (لماذا ؟ الرفع من الوعي الايديولوجي ، تقوية وحدة الثوريين ، وسبب التقدم الاجتماعي) .

ان **تلاحم** المتناقضات يكون أعظم اسهام قدمه فكر ماوتسي تونغ (وهناك بلبلة بورجوازية وتحريفية تعمل على اخفاء أهميته) .

أطروحة تحريفية أخرى : واحد ينقسم الى اثنين هو « التحليل » واثنان يندمجان في واحد هو « التركيب » .

مفهوم الجدلية المادية الصحيح للتركيب : عن طريق الصراع بين **مظهرين متناقضين** ينتصر الواحد على الآخر **ويفنيه** ، الانتقال من تناقض **قديم الى تناقض جديد** . تعدد التطورات التدرجية . يبين التركيب **كيفية « افتراس »** الواحد للآخر .

ان ما هو ثوري « يفترس » ما هو رجعي .

يقع كل هذا في نفس الوقت وفي استقلال عن « الارادة » .

ما... : اطرحوا أوهامكم واستعدوا للصراع . »

خط الانتهازيين والتحريفيين القديم : خط « المصالحة بين الاضداد » « (وهنا مساندة جميع العصابيين البورجوازيين والبورجوازيين الصغار) .

* * *

ومعنى كل هذا : ليست الثورة الثقافية البروليتارية ، وليس الصراع الفلسفي الحالي في الصين ـ كما يريـد أن يقنعنـا بـذلك الايديولوجيون البورجوازيون ، والتحريفيون ـ « هروبا الى الأمام » ، أو « طقسا وعبادة » أو « صراع قصور » . انه صراع فكر طالما كبح ، وصراع ممارسة ثورية تقوم بها جماهير متراصة رغم كل شيء .

1971

نقله الى العربية محمد البكري

مـلاحظـات المتـرجـم :

(1) ترجمنا مصطلح évoultionniste بكلمة ارتقائي بالمعنى الذي تعطيه لها نظريه النشـوء والارتقـاء الداروينيـة .

(2) الاليانية أي الاتجاهات ذات النزعة الآلية . Mécaniste

(3) ان وضع كلمة تركيب في مقابل Synthèse تسقطنا في المعنى الذي يجب التحذير منه وهو أن التركيب في الجدل المادي للاطروحة والنقيض وليس « اثنان يندمجان في واحد » يتعايشان بكيفية سلمية » وانما هي بمعنى افتراس احد الضدين لاخـر .

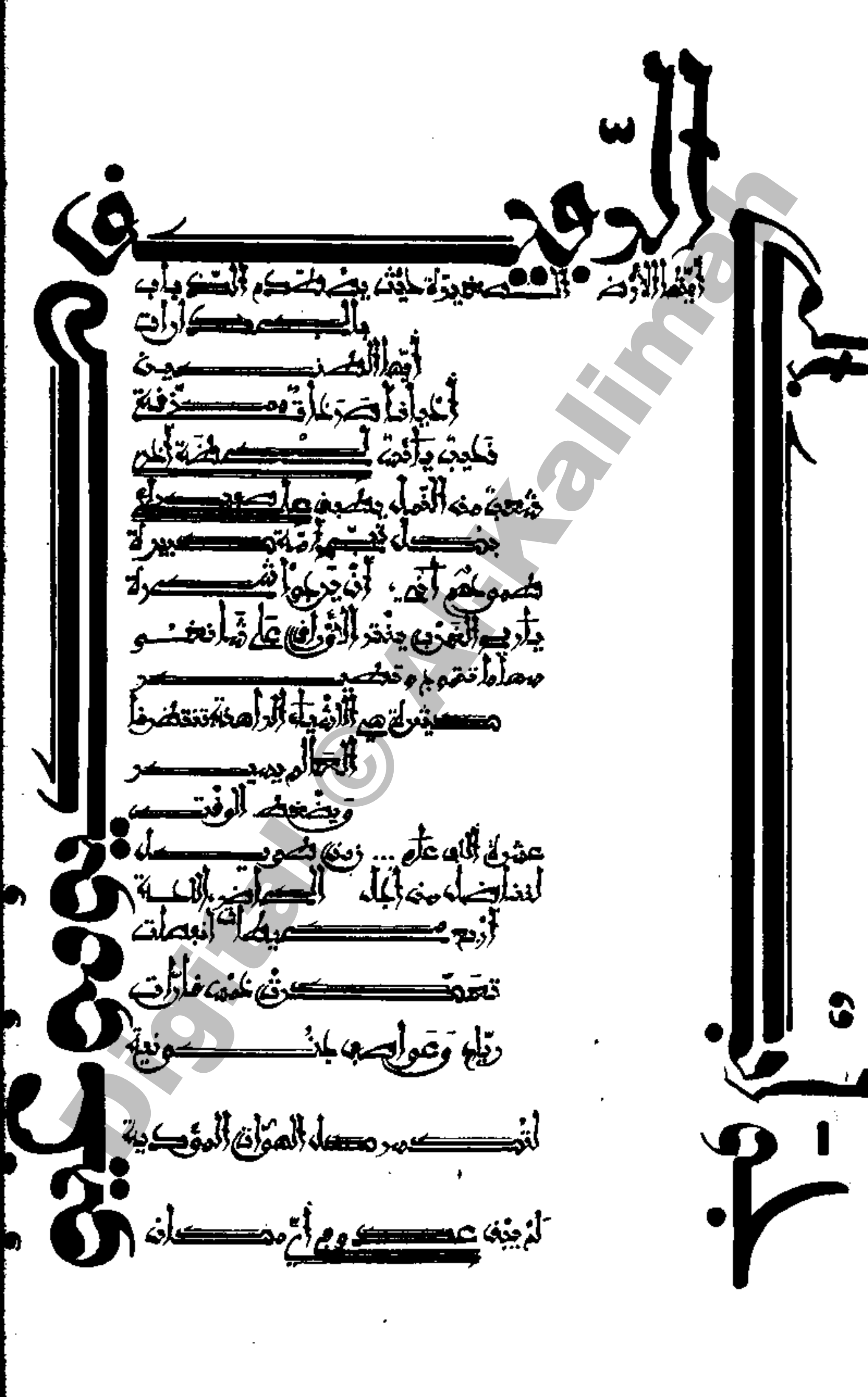
(4) تـلاحـم في مقـابـل Articulation

(5) identité : تطابق او تماثل

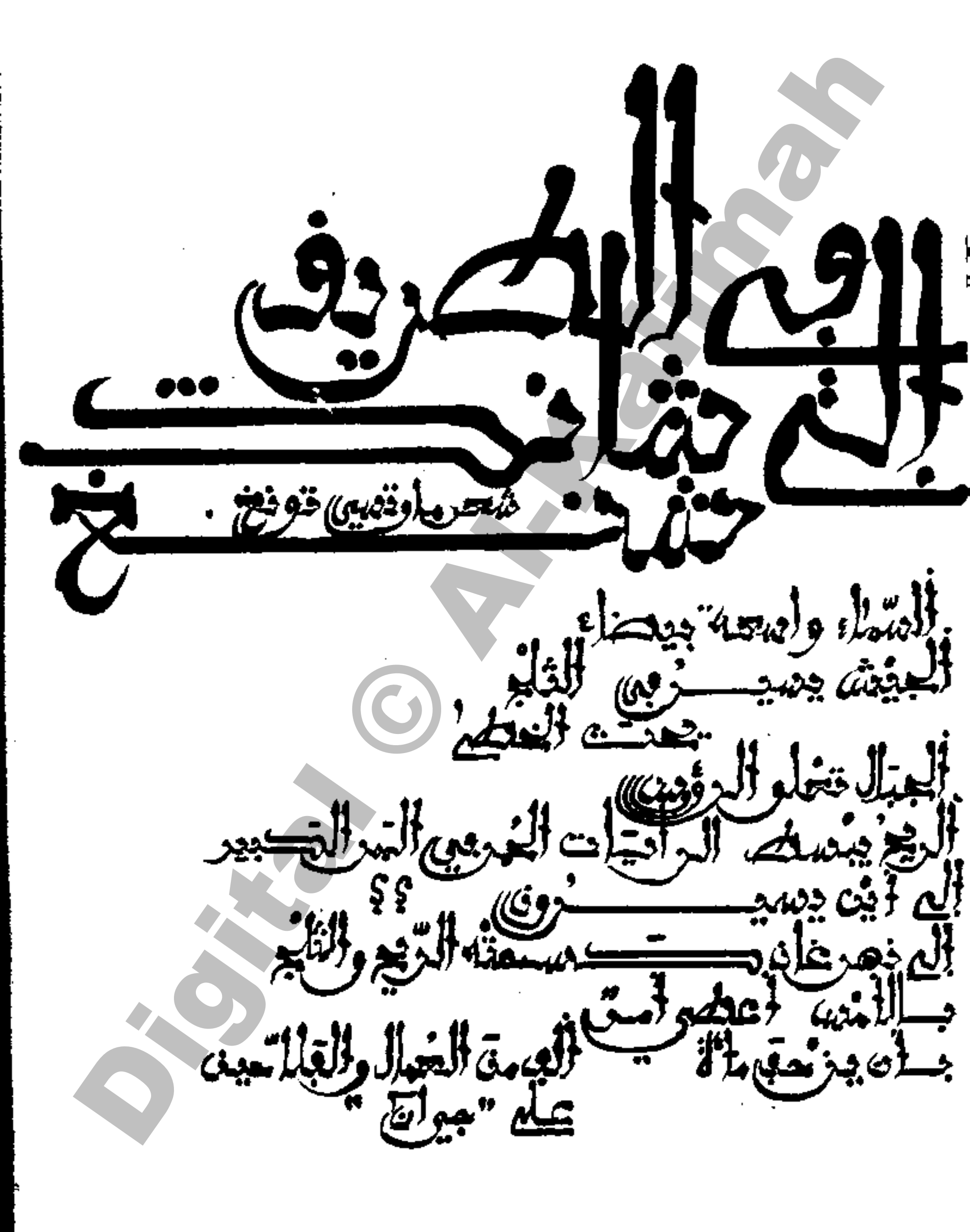
(6) procés : الفعل اخترنا هذه الكلمة لانها تتضمن في نفس الـوقت معنـى السيرورة والتتابع ، رغم أن المصدر في العربية لا يستمد زمنيته الا من السياق






أيتها الأرض الصغيرة حيث يصطدم التُّرب بالسحب والحرارات
أيها الطفل الصيني
أنّ أبانا أصداف مسترخية
فكيف يأتيه لحظة أمل
شعب من النمل يطبق على صدري
بجحافل تتيمم أمة صغيرة
يا رب الغرب ينتثر الأزرق على شاشة نفسي
مصيّرة هي الأشياء الراهنة تتقطر
العالم يسكر
ويضغط الوقت
عشرة آلاف عام ... زمن طويل
لنفاضة من أجل الحواضر الآتية
أربع محطات انبعاث
رياح وعواصف كونية
لم يبق عندي سوى أيّ مكان





الحروف التي تتثاءب حتى تنفخ

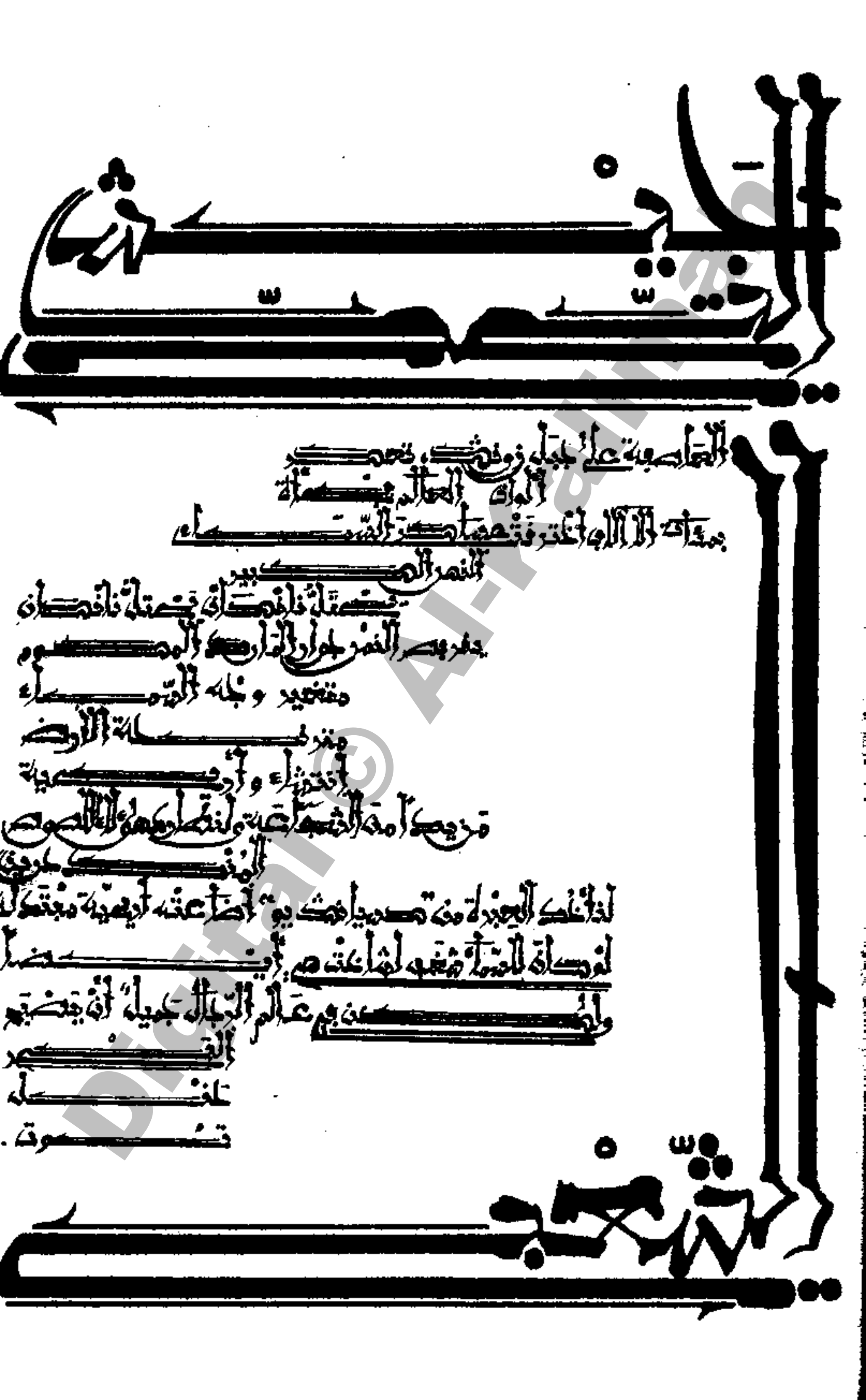
شعر ماوتسي تونغ

أالسماء واسعة بيضاء
أالجيش يسير في الثلج
تحت الغطى
أالجبال تعلو الرؤوس
أالريح ينبسط الرايات الحمر في الممر الكبير
إلى أين يسيرون ؟؟
إلى نهر غان كسته الريح والثلج
بالأمس أعطى أمر
بأن يزحف مائة ألف من العمال والفلاحين
على "جيان"



شعر الزعيم الراحل ماوتسي تونغ


الغيمات الشاسعة
على قمة جبل لوبيان
الطويل
متى نقيد المارد الأخضر ؟



ونحكي أنفي في الشخوص الموحش
حيث يتسابق نهر مسيسبي ناتئاً باتجاه الشمال
على قمة جزيرتك البرتغالية
أتأمله الآن الى البعيد بال

حشا فمثى

أشجار ما المتوهجة أول أفها
القرمزية
تعصرات الماء الشعاعية العميقة
تشقّقها المراكب والماء بحكايا
تغرق الشمورية ية السماء صرا الوافا
عوا
تضع الصبيتان رقة ماء السقوف التصاعدية
تضغط مرة الطفيء الساك. من بين المدلوفات تتلاطم
أجل عزيتهما
مكتوفاً أمام مسكة البطاقة اللانهائية
أمانك مسك الأرض الواسعة الوافر
أريد أن أحكي منهم أمنة الشمال
أعد عيني وأقطع شمس فصارت ثلاث
أعطي والمحسن الأور
وقسمة الأمريكي
ولاسيما أحتوط بأنس
أنصت الى بيتاك الغمام سلام من كبير
متمصصون له حوار تصعد وصغار اتصب
يتغاسمه

حشا

متى يتقصّف كرز الحزن ؟

متى يتقصّف كرز الهفوف ؟؟

مُكرّزٌ روافه بالمثلثات نأتي هنا

هل نحن محزون تلمس الأزمنة الرائعة

رواق حكرامنته ، الشباب هُنا

في

زهرة

عمرنا

هذا العُنوان

تجعلنا نفرُّ من كلّ شيء

مكوّن خوف أو عتمة

فنضع على رؤوسنا أصابعنا الأنهار والسنابل

فنتفى من كتابة الفرح معنا المديح

للضمر لأصياد الأليف كار سوى الاحتقار

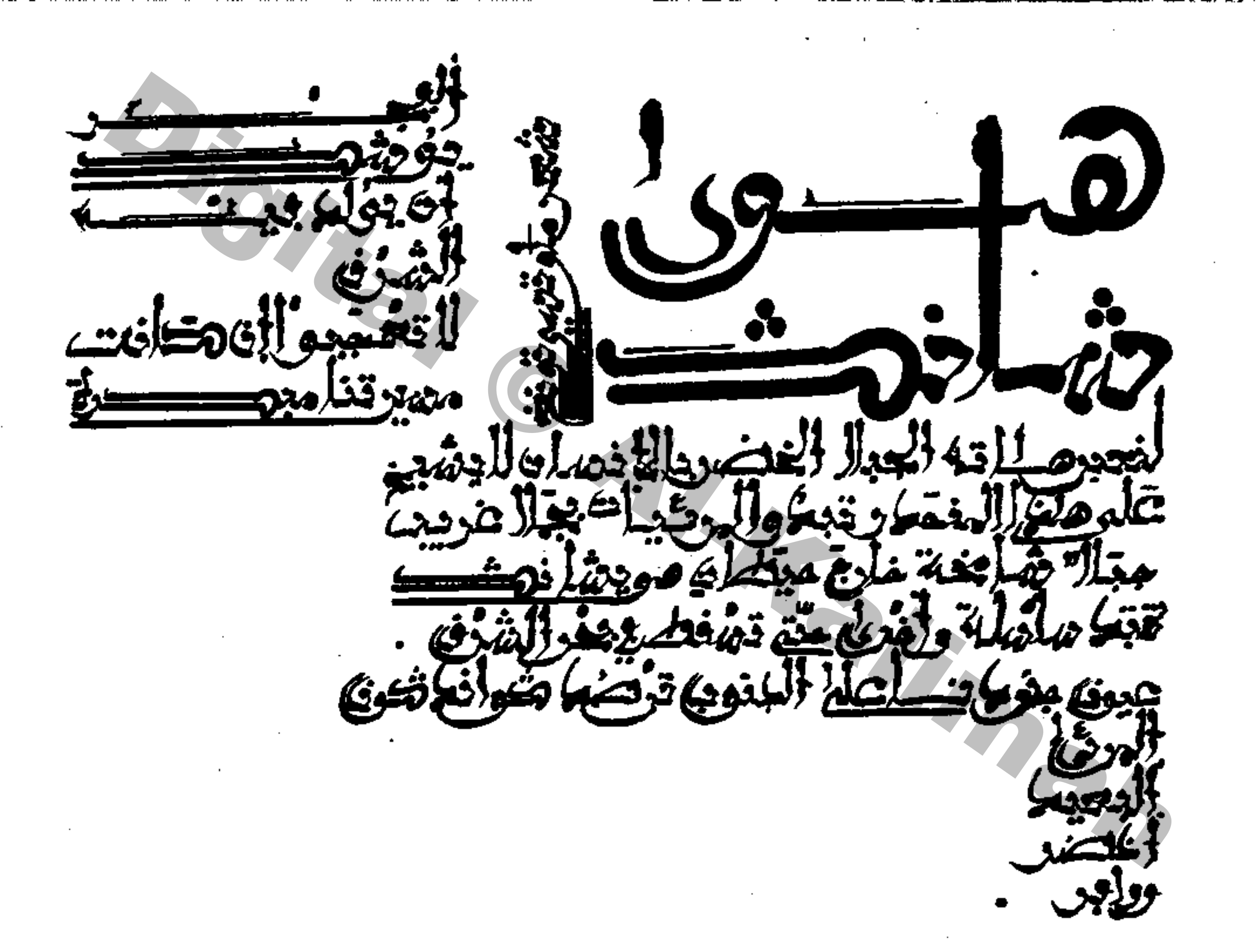
القمرون

هل نحن مكوّن أيضاً

وسط الميل نضرب الماء

والأمواج تقضيه مجلفه مراكبنا


ثلوج بيضاء تحوم على القمم التسع
عناق الأمير الصوفي يجذب المضاءات اللازوردية
على صهوة جواد الريح
صبغات الخيزران المرفوعات بعد موت الله موسيقية
بملامة غالية تحوي شيطان الآب القصائد العذراء
بحركة تكون خطافة: ظل زنبقي فاقع يمتزج بالسماء
الحزيرات الطويلة: أغنيات القصائد التي تزرع الأرض
وأحلام أيضاً الطيور سماء زرقاء
أنا على منعطف الهيبة تحولت قوس الصباح





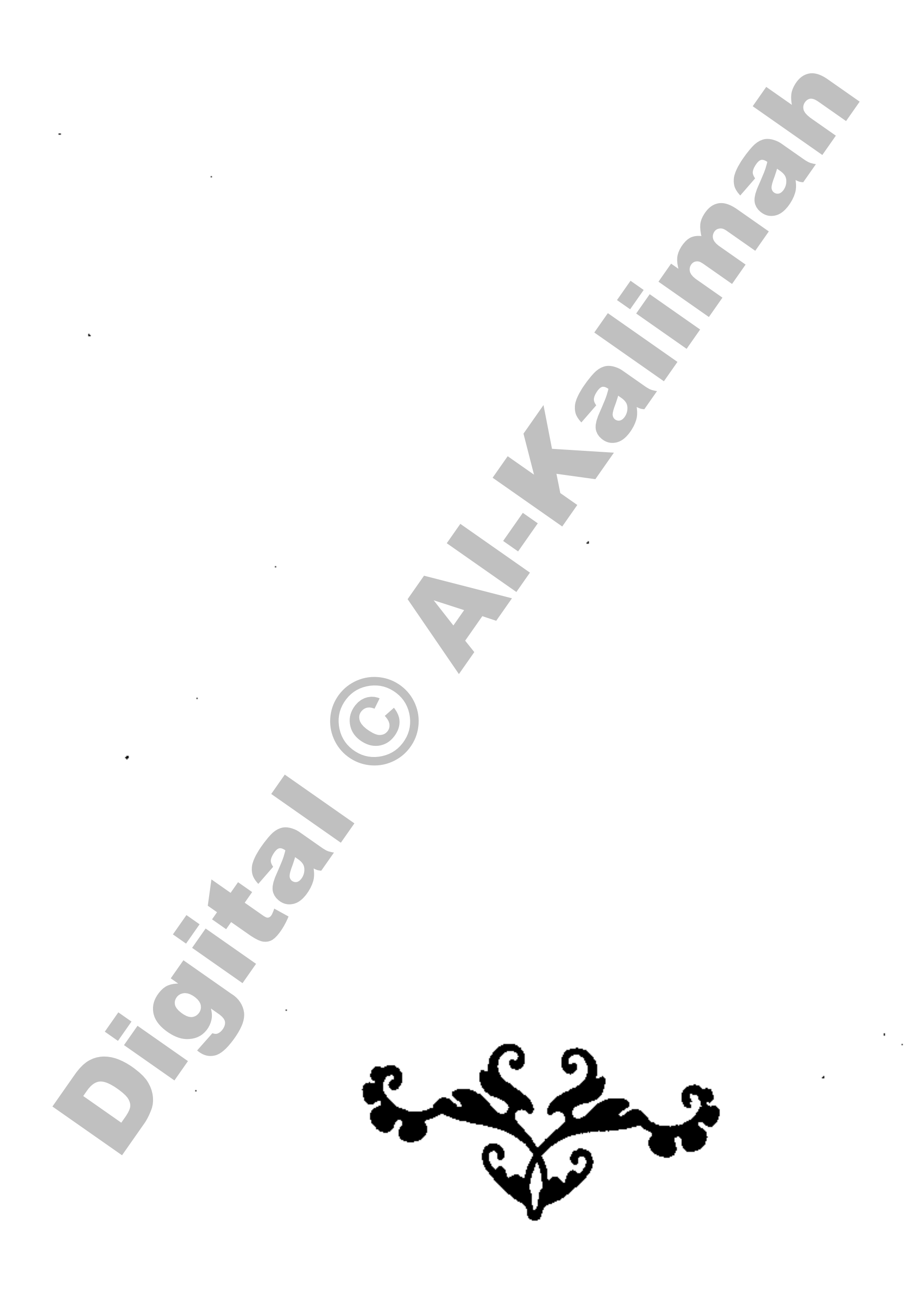
من السماء
غريبة عن الأرض
جئتُ مثلما كان لون الشوارع وبيضاً أقتنا
ثلاث ملايين من الشعب الأبيض
تتطاير في الفضاء بجناح صغير
أباض الأذهان مثل الصيف

يمضي الناس يلعبون أو يحيون ساعات
من الذي يستطيع أن يحزم ؟
بجبروتك وفوائصك
الإلهية ؟؟

لن يحكي لي اليوم أنك أصبحت أفتن جنتك مما كان لون
ينكسي من صبرك أنك، ينكبي من كل
هذه الثلوج.



نقل القصائد إلى العربية :
محمد نور الدين الأنصاري .
خطوط : أحمد جاويد حسن



الف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح

عبد الكريم برشيد

لقد كان المسرح يوما شعائر دينية ، شعائر يقيمها الانسان للآلهة ، ولكنه اليوم اصبح احتفالا ، يقيمه الانسان للانسان . انه تظاهرة اجتماعية، تهدف الى خلق تجمعات بشرية تتواصل فيها الذوات وتتكامل القدرات من اجل خلق الغد الآتي وتغيير ما هو كائن . لقد تحول مسرح الأوديون الى احتفال شعبي وذلك بمناسبة حوادث ماى 68 / ولقد استتبع ذلك ظهور مسرح جديد يعتمد على المشاركة والتواصل وعلى تكسير معمارية وايديولوجية المسرح البرجوازى القديم . ولقد تساءل بيير فيانسون في جريدة (لوموند) عن هذه الحوادث ان كانت ثورة غير ناجحة ، أو انها احتفال لحظي ناجح والواقع أنها كانت احتفالا جماهيريا أعطى أنواع أدبية وفنية جديدة ، ان فكرة التواصل الاحتفالي قديمة جدا وفي ذلك يقول ألفريد سيمون(المسرح هنا منذ الأبد . منذ زمن بعيد . منذ أن طلب الناس من الاسطورة سر ولادته ان البهارتا ثانيا وهو أقدم رسالة معروفة في الفن الدرامي يقول بأن الآلهة طلبت من براهما شيئا يرى ويسمع من أجل متعتها فأجابها (من شيء مغلف بتظاهرات الحياة المختلفة وبتجسيد لمختلف عبارات الفعل صنفت المسرح مطابقا لحركة العالم وللمعرفة القدسية وللعلم والاساطير ليوجد رباط التواصل وان يكون للجمهور مجالا للمتعة . هكذا يكون المسرح) (1) ـ وبهذا نجد أن المسرح في أساسه يقوم على التواصل الاحتفالي ، وعلى المشاركة في الفعل والابداع ـــ

ـ الاحتفال والتحدى :

عند ما نحتفل فاننا نخرج عن العادى المبتذل . نخرج عن الآتي . فنتجاوز الذات وكل قوانين الطبيعة ، ومن هنا كان الاحتفال مرادفا للتحرر التحرر من المكان وذلك باعتبار أنه ابعاد محدودة وجامدة . والتحرر أيضا من الزمن ، اذ أن الاحتفال يكون دوما في الساعة البكر ، وفي اللحظة الوليدة . انه تحد للواقع ، ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني لتتواصل الذوات المختلفة ويموت فيه الواقع الجامد. ان الانسان في أصله مجموعة من الاحتفالات

المتصلة بعضها ببعض . احتفال في الموت ، واحتفال في الميلاد ، واحتفال في الختان والعرس ... وحتى حينما تغيب المناسبة ، فان الانسان يخلقها ، ومن هنا تكون الحياة احتفالا كبيرا ، ويكون المسرح ـ وهو صورة مصغرة للحياة ـ احتفالا كذلك .

واذا نحن أردنا أن نستعرض بعض الفنون الشعبية التي تولدت عن الاحتفال ، فاننا سنجد مثلا أن البهلوان الذى يمشي على الحبل يأتي بفعل غير عادى . انه يتحدى قانون الجاذبية الذى يخضع له الكل . اما مروض الحيوانات في السيرك فهو أيضا يخرج عن المألوف ، اذ انه يخضع الوحوش المفترسة الى اراداته ، وهو بهذا يتحدى الواقع ويأتي بشيء جديد ، أما الساحر الذى يحول المنديل الى حمامة ، فهو أيضا يحطم منطقية الاشياء ، اذ يقفز على مبدأى السببية والعلية . ويجعل الاشياء ترتبط مع بعضها برابط سحرى . نفس الشيء يمكن أن يقال بالنسبة للدراجة النارية التي تمشي على الجدار ، وللرجل الذى يخرج النار من فمه ، والمهرج الذى يكشف عن مفارقات الواقع من خلال حركات غير واقعية في الظاهر . وبهذا نجد أن الصفة الاساسية التي تميز الفنون الاحتفالية هو عنصر الادهاش ، وينبع ذلك من كون الابداع لا يأتي وفق قالب سابق . انه تحد للمتعارف عليه ، وتجاوز لما هو كائن ، وان المسرح وهو احتفال ـ كما رأينا ـ نجده مبنيا كذلك على مبدأ التحدى . فهو من حيث الزمن يجعل الماضي الميت حاضرا في الآن . فاحتفالات ديونيزوس هي محاولة بعث الزمن الذى كان . نفس الشيء يمكن ان نلاحظه بالنسبة للاحتفالات الاسلامية المقامة في ذكرى مقتل الحسين ، انهم يتحدون الزمن والموت ليعيدوا التاريخ كما كان بأحداثه وشخصياته . وبذلك يتحدى الاحتفال الموت والزمن ليعيد للحياة شخصيات مثل ديونيزوس والحسين والمسيح في مسرح الاسرار . كما ان حفلات سلطان الطلبة هي أيضا خروج عن المألوف . اذ تنقلب كل الاشياء في المدينة ، ويتحدى الوهم الحقيقة ، ليصبح الطالب ملكا أو وزيرا أو حاجبا .. انهم يتجاوزون الواقع اليومي الجامد ، وهم بهذا يكسبون الحياة اضافة جديدة ، ويكسبونها هذا الاسبوع الذى يشذ عن كل الاسابيع . ومن هنا يكون الاختفال تحطيما للمنطق ، وللعادى ومحاولة لتركيب الاشياء تركيبا فنيا جديدا ، يخضع لمنطق فني مغاير ...

ـ مدهش أو غير مدهش ؟

وتجاوز الواقع يأتي عادة محملا بالادهاش . لقد اعتبر الانسان دائما ان سقوط الثمار الناضجة من الاشجار شيء عادى وبديهي . لذلك لم يفكر في الاسباب . الى أن جاء نيوتن فاعتبر ان الامر غير عادى ، اذ ادهشه فعل السقوط ، ومن هنا كانت الدهشة أساسا ومدخلا لاكتشاف قانون الجاذبية .

فالمسرح يجب أن يخاطب في المقام الاول شعور الجمهور ، ومن عادة الشيء العادي الا يثير الانسان ولا يلفت انتباهه وعليه كان لا بد من الاعتماد على المدهش من الصور والحدث لمخاطبة وجدان الجمهور ، وما الشعور في المسرح الاحتفالي سوى مرحلة للوصول الى العقل الفاعل . ومن عادة العقل أن لا ينشط ويشتغل الا عندما يلمس التناقض في الاشياء . والغرابة والتفكك . فالعادى يريح العقل ولا يتعبه ، فاكتشاف غرابة الاشياء مدخل أساسي للتفكير والبحث فيها . ومن هنا يمكن الرد على بريشت الذى يعطل الحواس من أجل أن يجعل التعبير المسرحي شيئا عقليا فقط . ففي اعتقادى أن كل وعي يدخل العقل مباشرة وبغير مرور على الحواس يبقى مجرد تفكير مجرد . فمعرفة الاستغلال مثلا معرفة نظرية ، لا يمكن أن تغير شيئا ، اذ لا بد أن نحس الاستغلال ، وأن نشعر به لانه ليس أرقاما فقط ونظريات ، وانما هو شعور كذلك . ومن هنا كان المثقف وهو أعرف من غيره بالاستغلال بعيدا عن قضايا المستغلين لماذا ؟ لأن الاستغلال ليس نظريات في القيمة أو فائض القيمة أو غير ذلك ، وانما هو عذاب جسدى وروحي ، ومن هنا أمكن القول بأن كل وعي يدخل العقل مباشرة يبقى في الذهن مجرد رموز عائمة . تفتقر الى الحياة والى الحرارة .

وان العادة بكل ما تحمله من تكرار قد أفقدت للحياة اليومية جدتها وحيويتها وقتلت فيها عنصر الادهاش والغرابة . ولذلك أصبح الفقر شيئا عاديا وكذلك الامر بالنسبة للمرض والجهل والاضطهاد والقهر . ومن هنا كان المسرح الاحتفالي مطالبا بتعرية الواقع من قشوره والنفاذ الى أغواره السحيقة وتصوير مظاهره المختلفة ، بشكل يعتمد على اعادة عنصر الدهشة لكل ما هو عادى مبتذل ..

ـ كلمات في المحاكاة الاحتفاليـة :

لقد تحدث أرسطو عن المحاكاة في المسرح . وان الكلمة تحمل مدلولا واسعا جدا ولذلك فليس من السهل تحديد موقفنا منها بسرعة ، خصوصا اذا فهمنا أن المحاكاة لا تعني نقل الواقع كما هو بالفعل ، ولكن كما يمكن أن يكون ، أو كما كان من الممكن أن يكونه . وفي اعتقادى أن كل الحضارة الانسانية الحالية ـ بكل ما تحمله من مظاهر الابداع الفني والعلمي ليست سوى محاكاة لما هو كائن والانتقال به الى ما يمكن أن يكون . فهناك اذن محاكاة احتفالية مبنية على التحدى والتجاوز . فالانسان عندما أراد أن يحاكي المشي لم يصنع أقداما معدنية آلية ولكنه اهتدى الى صنع «العجلة» ومن خلالها استطاع أن يوجد نوعا من المشي . يمتاز عن الاول بالسرعة . والفعالية والشمول ، كما انه عندما أراد أن يحاكي الخفاش فقد صنع الرادار . كما أن صنع الطائرة أيضا جاء نتيجة محاكاة الطير ، وتلك هي

المحاكاة التي رأيناها في الفنون الشعبية ، والتي تعتمد ـ من أجل اغناء الواقع ـ على تجاوز الواقع ، ولولا هذا لما أعطانا هوميروس ملاحمه ، ولا سوفوكليس مسرحياته . ولكانا مجرد مؤرخين أو كاتبين للتقارير الباردة ، وكل ذلك باسم الواقعية المكذوب عليها ، والواقعية بريئة من ذلك .

فعندما نرسم خريطة جغرافية ، فاننا نرسمها فوق رقعة من الورق . وهذه الورقة مهما اتسعت فانها لا يمكن أن تعادل المساحة المراد رسمها . لذلك فاننا نلجأ الى نوع من الرمزية . اذ تصبح المسافة الورقية تساوى المسافة الواقعية . وذلك من خلال ايجاد سلم خاص ومسطرة معينة . كما ان الجبال والانهار والغابات والمعادن والمدن تأخذ لها معادلات رمزية فوق الورق . اذ تصبح دوائر ومربعات وخطوط متوازية وأخرى متقاطعة . وان المسرح أيضا وهو خريطة للفعل الانساني والاحداث والشخصيات لا يمكن نقله فوق الخشبة الا من خلال التزام رمزية معينة ، تعتمد على ضغط الزمن المترامي الاطراف ، داخل فسحة زمنية محدودة ، وعلى تقليص المسافات المكانية داخل حيز مكاني ضيق . كما ان الاحداث والشخصيات والنماذج الانسانية المختلفة تتخذ لها معادلات مسرحية كمعادلات الخرائط . وبهذا فقط يمكن خلق واقعية احتفالية مبدعة . تملك امكانية نقل الواقع نقلا فنيا .

ـ الواقع بين التمثيل والاحتفال :

وان ما نسميه بالواقعية ، ليس من الواقعية في شيء ، ذلك أن الواقع متحرك وهو بذلك يملك قابلية التحول والتشكل وارتداء الاقنعة الخادعة ، ان وجود الآخر « المتفرج » هو أصل التمثيل ، انني وأنا وحدى أتصرف بكل حرية . اتصرف بكل جنون وحمق ، ، ولكن بمجرد أن أجد نفسي محاطا بالعيون (المتفرجة) فانني أتخلى مؤقتا عن حريتي وتلقائيتي وآخذ في التمثيل . وساعتها لن تكون الكلمات والحركات والاشارات مطابقة لما بالداخل ، ولكن لما يريد الآخرون . من هنا افتقدنا وجوهنا الحقيقية داخل المجتمع وعوضناها بأقنعة تمثل الايمان أو الاستقامة أو الوداعة والبراءة ، فعندما أراك لا أرى غير القناع ، أما أنت ، فمصادر لفترة قد تطول وقد تقصر. ومن هنا كان (التمثيل) هو ما يحدث يوميا داخل المجتمع ، وبهذا كان الاحتفال هو ذلك الحيز الزمني الذى تتوقف فيه لعبة التمثيل وهو يعادل أشهر الحرم عند العرب في الجاهلية ، حيث توقف الحروب والنزاعات والاقتتال لمدة زمنية معينة . ان الواقع الاجتماعي يلبس الانسان مجموعة من الاقنعة والقناع كما نعلم شيء ثابت وجامد ، فهو يحمل ملامح خارجية تكشف عن صفات باطنية جامدة . في حين أن الانسان وجود متحرك . ومن هنا أصبحنا تحت رحمة القوالب الجاهزة . قوالب لها أبعاد من

التقاليد والعادات والاعراف . كما تظهر أيضا في الخوف الاجتماعي والسياسي والديني . فوجدنا داخل المجتمع يتم من خلال أدوار (مسرحية) تسمى الوظائف والمراكز والطبقات .. وان كل دور يفرض نوعا معينا من الاداء والسلوك . فالاقطاعي لا يمكن أن يتصرف الا كاقطاعي والعامل الا كعامل . ومن هنا يكون الدور سابقا ـ من حيث الترتيب الزمني ـ على من يؤديه ، الشيء الذى يجعل من الوظائف والحرف أقنعة جاهزة يلبسها الاشخاص فتكسبهم ملامح جاهزة كذلك .

وانه لا يمكن أن نحقق تحررنا الا من خلال الاحتفال . ففيه ترتفع الاقنعة ليظهر الانسان ـ الانسان ، فنحصل بذلك على الجوهر الذى طمسته روتينية الايام وميكانيكيتها الآلية ، فالانسان داخل المجتمع يصبح حزمة من الوظائف ، وان هذه الوظائف موضوعة داخل جدول ترتيبي وذلك حسب (أهميتها) و (خطورتها) وأن تعطيل الشغل والوظائف أيام الاحتفال ، هو تعطيل لذلك الجدول الترتيبي . ففي الاحتفال تختفي الاقنعة المجتمعية ، وباختفائها تتحرر الذوات من الخوف ومن التمثيل الذى تعرفه كل يوم ، ومن هنا تكون ايديولوجية الاحتفال مبنية على أسس من الاشتراكية والوحدة والعدالة والتحرر ، ليس فقط بالنسبة لذلك الحيز المكاني الضيق والذى يسمى الخشبة ، ولكن بالنسبة لكل الارض التي تسع الانسان .

وان التزام واقعية نقلية في مجتمع (تمثيلي) هو نوع من التضليل ، اذ انه ـ عوض أن يقدم واقعا حيا ـ فهو يقدم تمثيلا بأقنعة ، « فارباغون » مثلا وهو بخيل موليير ، لا يعيش كشخصية متحركة ولكن كقناع . لانه يتصرف وفق مسطرة محددة يسير عليها كل البخلاء . فليس هناك فرق بين بخيل موليير وبخيل ابن الرومي وبخلاء الجاحظ ، لانهم جميعا يرتدون قناعا واحدا ، هو قناع « البخيل » ومن هنا يصبح الدور ثابتا ، وهو لا يمكن أن يخرج عما في أذهان الجمهور من تصور للبخيل . فالشخصية المسرحية تحصر نفسها مرتين . مرة عند ما يرتدى ارباغون قناع البخلاء ومرة أخرى عند ما يلبس (الممثل) قناع ارباغون ، وبهذا نبتعد عن الواقع الحقيقي مرتين كذلك ، ان الواقع (المقتنع) ليس في حاجة الى نقل ، ولكن الى تعرية ، فهو كتلك العجوز الشمطاء التي تستعير من عند العطار شبابها وحسنها ، ثم تسأل المصور صورة (واقعية) وان الصورة الواقعية لن نحصل عليها الا اذا ارجعنا ما للعطار للعطار ، وما لله لله ، فالواقعية تعني النفاذ الى الجوهر ، وتخطى الاهاب الخارجي للاشياء . كما تعنى التحدى . تحدى الظاهر والمعتاد والمحسوس واليومي والعادى والبديهي والمبتذل .

وان جعل (الممثل) وهو أساس الاحتفال المسرحي يؤدى دوره وفق أسس واقعية لا بد أن يعطل موهبة الابداع لديه ، اذ ان كل الادوار المنتزعة

من (الواقع) اليومي موجودة سلفا في أذهان الجمهور ، وما على (الممثل) سوى أن يستظهرها بشكل دقيق ، الشيء الذي يجعله ـ وهو الكائن الحي ـ يتحول الى منيبتو سكوب لتسجيل الصوت والصورة . فالممثل الاحتفالي مطالب بأن يبدع شخصية لا أن يقلدها ، أن يركبها من خلال عناصر واقعية مختلفة، وبذلك فقط يمكنه أن يقدم وجها انسانيا ينبض بالحياة عوض أن يقدم قناعا جامدا .

واذا كان وجود (الآخر المتفرج) في المجتمع ، هو أصل التمثيل ، فان المسرح بالضرورة ـ وهو احتفال يحضره الآخرون ـ لا بد أن يكون تمثيلا كذلك . أي تكلفا وتظاهرا . وتلك هي حقيقة المسرح البرجوازي . ان الاحتفال يسعى الى ايجاد الآخر المشارك في الابداع . ومتى أصبح مشاركا ، فانه يتخلى عن التفرج . الشيء الذي يعطي العرض تلقائيته وعفويته ، وبذلك يصبح المسرح حفل كرنفال ، يشخص فيه الكل ويختفي بذلك الناظر والمنظور ، والمنتج والمستهلك ، فالمسرح ليس تمثيلا ، انه حياة أكثر صدقا وواقعية من حياة يومية يمسخها الخوف والتظاهر والكليشهات المختلفة .

ـ الاحتفال للذات والاحتفال للغير :

فالاحتفال يكون صادقا ونابضا بالحياة والحركة عندما يكون ملكا للمحتفل ، وساعتها يجسد الفرحة عن طريق الكلمة المنغومة ، والحركة الموقعة ، والاشارة الموحية ، اما عندما ينتفي كل رابط بين المحتفل والاحتفال فان الحفل يفقد معناه ومغزاه . فمن عادة الفقراء ان يعيشوا أفراحهم وأن يجسدوها من خلال احتفالهم التلقائي . ولكن الاغنياء تمنعهم مراكزهم الاجتماعية من أن يعبروا عن آلامهم . ومن هنا يفقد الاحتفال عناصره الاساسية المتمثلة في المشاركة الوجدانية بين المبدع والمتلقي ، ويصبح مجرد بضاعة تخضع لقانون العرض والطلب . فالاحتفال حياة والحياة لا تباع ولا تشترى ، فهو تعبير عن حالات وجودية مختلفة ابتداء من الميلاد وانتهاء عند الوفاة ، ولهذا كان لا بد في المسرح الاحتفالي أن تنتفي العلاقة التقليدية بين صانع الفرح ومشترى الفرح ، لا بد أن يكون المسرح حفلا عاما تتحقق فيه المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور وذلك عن طريق الاقتصاد في المناظر والملابس والاكسيسوار ... الشيء الذى يدفع بالجمهور الى أن يعمل خياله وفكره فيما يرى . وأن يجعل كل احساساته في حالة استنفار ، وبهذا فقط يمكن أن يكون لحضوره معنى . ان الكراسي التي يجلس عليها جمهور سلبي. هي في حقيقتها كراسي فارغة مثلها مثل كراسي المشلولين المتحركة آليا .

ـ الاشياء بين الحركة والسكون ...

ان فهم مسرحية شيء صعب لان المسرحية حياة ، والحياة لا يمكن فهمها الا اذا قتلناها وحنطناها وادخلناها المختبرات ، أما وهي متحركة فلا يمكن أبدا فهمها ، كذلك الامر بالنسبة للواقع اليومي المتحرك ، فلا يمكن فهمه الا اذا أصبح بفعل الزمن تاريخيا ، أى بعد أن تموت الاحداث وتصبح مجرد وثائق ومستندات وأرشيف ، ساعتها فقط يمكن دراستها بكل موضوعية . فالعجلة الدائرة لا يمكن أن نراها الا وهي واقفة ، اما وهي متحركة فلا يمكن أن نرى منها أى شيء ، كذلك الامر بالنسبة للمسرح ، انه حياة متحركة ، شيء يحدث الآن . وان ما نعيشه اللحظة لا يمكن أن نراه الا بعد أن ينفصل عنا بفعل الزمان ، ويصبح موضوعا مستقلا عن الذات . ان الفنون الادبية الاخرى من قصة ورواية وشعر يمكن فهمها ، لانها تسجن المعنى داخل كلمات مكتوبة وثابتة ، كلمات يمكن الوقوف عندها والرجوع اليها متى شئنا ، أما المسرح ، فهو صور متلاحقة ولقطات متتابعة لا تكاد تمسك بالوحدة حتى تداهمك الاخرى ، تماما كما يحدث في الحياة التي لا تعرف الثبات . فالمسرح يتصل بالحاضر المتحرك ، يتصل بالآن . انه حوار ، وكل حوار ينطلق من اللحظة الحية ، انه حدث حي ، ومن هنا ينبع وجه الاختلاف مع الرواية والسينما ، فهما أيضا حدث ، ولكنه حدث في الماضي . أما المسرح فهو حدث يتفجر أمام الجمهور . انه شيء يولد لحينه ، ولهذا فمن الممكن فهم الرواية ، لان ما حدث في الماضي يمكن أن يفهم الآن . أما ما يقع في الحاضر فلا يمكن أن يفهم الا في المستقبل، ولهذا كان لا بد للمسرح الاحتفالي أن يخاطب الاحساس أولا . لانه عندما نحس الاشياء فاننا بذلك نعيشها ونتفاعل معها . اما عند ما ندرسها فاننا غالبا ما نقتلها ، اذ نحولها الى رموز رياضية باردة ، واسقاطات وتصورات نعكسها على العمل ، المسرح ليس درسا تعليميا ، ولكنه تجربة انسانية تكشف عن خلفيات اجتماعية وسياسية عامة ..

ـ الاحتفال بين الثابت والمتغير :

وان مبدأ التحدى ـ وهو أهم عناصر الاحتفال ـ لا يمكن أن يتحقق في المسرح الا اذا اعتمد على تصوير ما هو ثابت في الطبيعة الانسانية . وان سر بقاء المسرح اليوناني الى اليوم بالرغم من البعد الزمني يرجع في الاساس الى اعتماده على نقل الثابت لا المتغير ، لان الثابت هو وحده الذى يملك قوة التحدى ، تحدى الزمن والمكان ، وهو وحده الذى يملك لغة انسانية شاملة تخاطب العقليات المختلفة والبيئات المتباينة ، لقد اعتمد المسرح دائما على تصوير جوهر الانسان، فقد تتغير الظلال بتغير الاضواء ولكن الاصل باق .

وان هذا لا يعني بالضرورة أن نستغني عن تلك الخصوصيات التي تميز الحقب التاريخية المختلفة ، بل بالعكس يجب أن تتواصل مع الخصوصيات الحضارية والتاريخية الاخرى لتشكل في النهاية لغة انسانية شاملة ، فالفن هو أحد شقي الحضارة ، والحضارة ليست محلية ، انها متواصلة بالضرورة مع غيرها من الحضارات الاخرى ، ولهذا كان المسرح الاحتفالي ـ وهو فعل يسعي الى التواصل ـ يقوم على البحث عن لغة انسانية ذات أبعاد انسانية عامة . لغة يفهمها ذلك الشخص الموجود في المكان الآخر ، والزمن الآخر . لغة مستقبلية ، ولكنها في نفس الوقت تحمل صورا ماضوية ذات بعد انساني شامل ، اننا نتعاطف مع الحلاج ومع على بن محمد ومع القرامطة ولوركا وغيفارا والحسين .. لان لهم لغة احتفالية عامة مع أنهم رموز تكشف عن الثابت في الوجود الانساني . تكشف عن هذا الصراع المحلي بين المضطهدين وأرباب الاضطهاد . فقد تتغير الظروف التاريخية والحضارية ولكن الاستغلال ـ ومهما تغيرت ألوانه وأشكاله ـ فهو يبقى في المسرح شيئا واحدا ، سواء كان ذلك في روما أو بغداد أودمشق أو عمان . وان الاغتيال كذلك سيبقى دائما يثير لدى الانسان نفس الشعور ونفس رد الفعل ، سواء كان المغتال غيلان الدمشقي أو عمر المختار أو لومومبا أو عمر بن جلون . ان النظرة الدرامية هي نظرة شمولية ، تقرأ التاريخ وكأنه صفحة واحدة . نظرة ترصد الثابت وتترك المتغير للمؤرخين وعلماء الاجتماع، ويمكن أن نتساءل مثلا . ماذا بقى الآن من مسرحية (شفيك في الحرب العالمية الثانية) لبريشت ؟ فما يدور حول الحرب ، أصبح ملكا للتاريخ ، أما المسرح ، فهو تلك الشخصيات الانسانية التي يمكن أن تجد لها نظائر في كل التاريخ الانساني. أما (أنشودة أنغولا) لبيترفايس فانها ـ ولاعتمادها على التسجيل الوثائقي وحده ، وعلى الاحصائيات ـ تبقى مجرد عرض مرتبط بظرف تاريخي معين ، وارقام متحركة واحصائيات لا تعرف الثبات ، ومن هنا يكون للمسرح الوثائقي أهمية مرحلية ، اذ يصبح شبيها بالجريدة اليومية التي تفقدها حركة الاحداث وتغيرها كل قيمة ـ باستثناء القيمة التاريخية طبعا ـ وهي شيء يهم الباحثين المتخصصين وحدهم .

وان التركيز على بعض الظواهر الاجتماعية المختلفة هو نوع من الهروب . فالتركيز في المسرح المغربي مثلا على الرشوة وذلك باعتبار أنها مرض يجر حتما الى اعطاء مسرح أخلاقي يعالج الاعراض المرضية دون الامراض ، فالمشكل لا بد أن يطرح في اطاره الصحيح ، اذ المفروض أن ندرس الاصول لا الفروع . فكل الامراض الاجتماعية المختلفة ما هي الا ظلال وانعكاسات لواقع خفي هو في حاجة الى تعرية . ولهذا كان لا بد من رصد الثابت لا المتغير ...

ـ الاحتفال بين التغير والتغيير :

عندما أراد الانسان القديم أن يخضع الطبيعة لارادته وأن يحدث فيها تغييرات تساير مطامعه وتصوراته الجديدة استعان بالسحر ، والسحر ـ كما رأينا ـ هو أحد فنون الاحتفال . انه الصورة البدائية لكل من العلم والفن ، ومن هنا كانت وظيفة السحر الجديد هي التغيير أيضا . لقد تقدم الواقع للانسان القديم في صورة مجموعة من كبيرة من علامات الاستفهام والالغاز والاحاجي ، فالكون من حوله يطرح ألغازا كان لا بد من فك رموزها المختلفة ، لذلك اتخذت علاقة الانسان بما حوله طابع الحوار والجدل ، الشيء الذي جعله لا يقبل الواقع كما هو ، فهو يملك القدرة على الحلم والتصور والاختراع . ومن خلال تعامله مع الواقع اليومي أوجد مجموعة من التصورات عن واقع جديد . ولقد تجسدت هذه التصورات واكتست لحما وعظما في اختراعات العلماء وابداعات الصناع والفنانين من شعراء وقصاصين ورسامين ونحاتين ومسرحيين ... وان وظيفة المسرح الاحتفالي ليست في تفسير الواقع وانما في تجاوزه . وان التغيير ، لا يمكن أن يتم الا عن طريق العقل الشاعر . العقل الذى يستوعب الاشياء بعد ان تمر بالحس . فالتعبير الدرامى هو لغة مصورة ، تخاطب كل الحواس ، ولذلك فقد عمد ـ عبر مراحله التاريخية المختلفة ـ الى الارتكاز على كل فكر مصور يعبر بالفعل والحركة، ولذلك كان لا بد أن يلتقى بالاسطورة وبالرمز والاحلام أيضا ، وذلك باعتبار أنها تفكير مصور ومجسد ، فالتغيير اذن ، هو أصل الاحتفال ولكن التغيير لا يمكن أن يتم بدون ادهاش يحرر الارادة من سحر العادة ، وان الرمز التاريخي والاسطورى يملكان قابلية تركيب واقع مسرحى تطبعه الجدة والغرابة ، واقع يجعل المتفرج وكأنه يكتشف الاشياء لاول مرة ، وبذلك يستعيد احساسه المفقود في زحمة الايام وتواترها ، وان الشعور بالتناقض هو المدخل لتصحيحه ، فالشعور بلا عقلانية الواقع يدفع حتما الى ايجاد الواقع المعقلن الجديد ، وبهذا كان لا بد من ايجاد واقعية جديدة ، تراعي المضمون لا الشكل ، وتنقل الثابت لا المتغير ، والاصول لا الفروع ، وتنقل الواقع نقلا مسرحيا وذلك من خلال اعطائه مجموعة من المعادلات الفنية ، واقعية تحول المسرح الى احتفال واسع يقدمه الكل للكل ، احتفال يلتقي فيه المبدع والمتلقي والمنتج والمتفرج .

ـ الغموض صفة الفن المستقبلي :

وعند ما يكون الفن تجاوزا للواقع فانه لا بد أن يأتي محملا بالجديد . ذلك أن من مميزات الشيء الجديد أن يثير الدهشة أول الامر ، لانه يفتقد للمشابه والنظير في الواقع اليومي ، ان الفن ابداع ، وكل ابداع هو رحلة ، وكل رحلة هي اخبار وغرائب وأسرار . ومن هنا يكون الغموض الموحي صفة

ملازمة لكل ابداع فني أو علمي . فهو اذن ليس هروبا ولا حيلة فنية ، يقصد منها « التقية » لان الهدف الاساسي لدى الاديب أو الفنان هـو التبليـغ والتواصل . وان صفة الغموض قد لازمت ـ كتهمة ـ كل التيارات المجددة سواء في الادب أو الفنون أو الفكر ، ان لكل عصر لغته وفكره وفنه الشيء الذى يستوجب خلق لغة مستقبلية وفن مستقبلي قد يظهرا فـي البدايـة غامضين ـ وهذا شيء طبيعي ـ ولكنهما مع الايام سيفقدا غرابتهما ليصبحا شيئا عاديا. كما يجب التمييز في الغموض بين غموض ضبابي يشبه غموض العرافين والمتنبئين والمشعوذين ، وهو غموض يعتمد على الابهار اللفظـي وعلى الكلمة المسجوعة والابهام والصور اللامعقولة . ولكن تاثيره لا يمكن أن يتعدى اللحظة الراهنة ، وهناك نوع آخر من الغموض ، وهو الذى يتولد عن كل نظرة مستقبلية تسبق الاحداث وتبشر بالزمن الآتي ، انه نبوءة حبلى بالمعاني الجديدة ، وبالاخيلة والصُور الموحية . فهو ثورة ، وكل ثورة لا بد أن تنطلق من بداية غامضة ، انه تحطيم عالم مهترىء ، وبناء عالم آخر ، عالم جديد يحمل مميزات جديدة ، ولقد ربط العرب ـ عنـد ظهـور الاسلام ـ بين الشاعر والنبي والعرا ف، وكلها معاني متقاربة ، تدل على النظرة التي تتعدى حدود اللحظة الراهنة ، لترى الآتي وتبشر بـه ، أو ترى روح الواقع لا هيكله الخارجي فقط . ومن هنا نخلص الى أن التبشير بالغد الجديد ، يجب أن يتم بلغة جديدة ، وذلك استنادا الى التلاحم العضوى بين الشكل والمضمون .

ـ انك لا تشاهد المسرحية مرتين ..

المسرح حدث يتكرر حسب العروض ولكن ارتباطه بالحاضر المتحرك يكسبه صفة التجدد ، ومن هنا ينبع الفرق بينه وبين الفنون الاخرى ذات الطابع السكوني . فالرواية حدث جامد تسجنه الكلمات والعبارات داخـل الحيز الورقي ، اما المسرح فهو حدث يكسبه الممثل الحي الحياة من عنده . والسينما حدث ، حدث تحنطه الآلة ، اما المسرح ، فهو عروض تختلف من يوم لآخر ، وذلك حسب مزاج الممثل واستعداده النفسي ونوعية الجمهور المتواجد داخل القاعة ومدى استجابته للعمل الدرامي واقباله عليه .

ان المسرح حدث حي ، وكل حي متحرك . ان النهر موجود أبدا . فقد تتغير مياهه المتحركة وتتجدد ، ولكنه باق أبدا . وكذلك الامر بالنسبـة للمسرح ، العروض تتعاقب باستمرار ، الشيء الذى يكسب الحدث تلوينات مختلفة ومتنوعة ، وكما يبقى النهر ، رغم جريان مياهه ، فان المسرحيـة أيضا تبقى ، بالرغم من حركية الحدث وتحولاته المستمرة ، وان (حيـاة المسرح) هو ما يميزه عن كل الفنون الاخرى . هذه الحياة التـي تجعل التواصل أساسا للفعل الدرامي . فشعورنا بوجود الانسان أمامنا ، هو مـا

يجعلنا نتعاطف مع الخشبة ونتواصل معها ، وذلك عكس ما يحدث ونحن أمام صورة متحركة تسيرها الآلة ، ونعلم سلفا أنها مجرد حيل تقنية وخداع آلي . وان المسرح الاحتفالي وهو يبحث عن التواصل الانساني وعلى الحوار مع الآخرين ، يسعى الى أن تتميز العروض بالتلقائية والعفوية والبساطة ، وذلك كما يحدث في الحياة اليومية ، ويتم ذلك من خلال الابتعاد عن السيمترية في الحركة ، حتى لا تظهر شخصية المخرج من خلال حركات الممثل واشاراته والقائه ، ان المسرح حياة . والحياة لا يمكن أن تتسم بالميكانيكية الجامدة ، فالممثل ليس آلة تسجيل ، يحشو ذهنه حوارا ليلقيه في وجه الجمهور ، انه أحد العناصر المهمة التي تكون العمل الدرامي، انه مبدع ، وبابداعه يكتسب العمل حيويته وتلقائيته ، ويصبح احتفالا حيا نراه كل يوم في صفة جديدة ، وان حيوية العروض لا يمكن أن تتحقق الا بالتركيز على العنصر الانساني ، ذلك ان العناصر السينوغرافية ، من ديكور واكسيسوار وتقنيات هي عناصر جامدة تظهر اليوم بنفس ما ظهرت به أمس وقبل الامس . فالشيء الاساسي في المسرح هو التمثيل .

ـ بين التجريب المختبرى والتجريب الميداني :

كثر الحديث مؤخرا عن التجريب في المسرح المغربي ، وأرى أن التجريب كمدلول علمي يركز على اللغة المادية ، أى على التقنيات المختلفة، في حين أن المسرح قبل كل شيء هو قضايا انسانية ، الشيء الذى يجعلنا نحتاط في الأخذ بهذا المبدأ من غير سابق تفكير ، ذلك أن التجريب يتم دائما من خلال مخابر علمية . مخابر مقفلة ، تجعل التجربة تدور في اطار ضيق ، وفى غير حضور الانسان . ثم ان الشيء الذى يدخل المختبرات هو المادة وحدها ، في حين أن الانسان ، وهو شعور وآلام وعذاب وأحلام وصراعات يبقى في الخارج ، ولهذا اعتمد التجريب في المسرح الغربى على الاضاءة وادخال الصور الثابتة والسينما وخيال الظل وتحريك الممثل وفق بيداغوجية خاصة ، وان المخابر التى احتضنت تلك التجارب النخبوية هى مسارح الجيب المغلقة ، ذات المقاعد المحدودة والجمهور المحدود ، الشيء الذى يعيد الى الحياة من جديد مسرح الاسرار ، الذى لم يكن يحضره سوى الكهنة ورجال الدين ، وان المسرح الاحتفالي القائم على وجود الآخرين وعلى مبدأي الحوار والتواصل ، لا بد أن يستبعد فكرة التجريب المختبرى ، ذلك لانه يمارس طقوسا شبه دينية في غيبة الناس .

ان المسرح قضايا ، وقضايا الناس لا يمكن أن تدرس في المخابر المقفلة ، ولكن في الساحات العمومية المفتوحة ، وفي الاسواق والاعراس والمواسم وحيث التجمعات البشرية ، لذلك كان لا بد للمسرح أن يعتمد على البحث الميداني ، أى أن يدرس الانسان حيث هو ، فالمسرح كما قلنا

خريطة تعكس جغرافية الحدث الانساني ، ولنقل هذا الحدث الى الخشبة ، كان لا بد من دراسته حيث هو . دراسته من خلال أعراس الناس واحتفالهم ومواسم الحصاد وتراثهم الشعبي ومعتقداتهم وأساطيرهم . فمن خلال هذه الدراسة سنعثر أخيرا على لغة الناس . هذه اللغة التي لا تتمثل في الكلمات وحدها ، بل أيضا في كل الوسائل التعبيرية الاخرى ـ ما ظهر منها وما خفي ـ ويمكن أن أشير هنا الى تجارب ميدانية قامت في تركيا على يد (محمد السوى) فقد أنشأ هذا الاخير فرقة مكونة من الطلبة والعمال وبعض المسرحيين المحترفين ونزل الى القرى التركية النائية من أجل أن يدرس وسائلها التعبيرية المتمثلة في الالعاب والاغاني والحكايات والاحتفالات الدينية (القربان) واحتفالات الحصاد . يقول (اننا لا نمثل الا بعد أن نتصل بالفلاحين الذين يحسنون استقبالنا ثم نكتشف (ألعاب القرية) ، لقد سمعت عنها من قبل ، ولكنني لم أراها أبدا . ولقد خصص الباحثون كتابين لهذه (الالعاب) التي اعتبرت قديما على أنها تظاهرات فلكلورية ، ولكنها اليوم أصبحت تعتبر على أنها ارهاص للمسرح ، وهذا لا يعني طبعا أن نسيتها داخل الخشبة ، لان ذلك غير ممكن ، ولكن ان ندعها تظهر في مكانها الطبيعي داخل القرية وذلك من خلال تظاهر أو احتفال (2) وبهذا فان تداريب تكوين الممثل تبقى ناقصة ، وغير مفيدة ، ما دامت تقتصر على التكوين المختبرى . فالممثل وهو يسعى الى التواصل مع الآخرين ، لا بد ان يعثر على بيداغوجية خاصة ، وذلك من خلال احتكاكه بالناس ، ومعرفته لطبيعتهم النفسية وتكوينهم العقلي وطبيعة ظرفهم التاريخي والحضارى العام . ثم ان التجريبية المختبرية تنطلق أساسا من المحسوس ، وهي بذلك تقفز فوق النظرية الفكرية ، اذ تعتبرها شيئا لاحقا ، في حين أن هناك علاقة جدلية بين النظرية والتطبيق الميداني . فالتجريب ـ كمدلول علمي ـ قد يكون فعالا في المجال العلمي اما في المجال الانساني ، حيث تتواجد مجموعة من النظريات فانها تصبح شيئا زائدا ، ذلك أن انطلاقتها من الصفر يلغي كل النظريات الفكرية السابقة ، ثم ان اعتمادها على مبدأي الصواب والخطأ غالبا ما يجعل العملية تسير في خط دائرى مقفل ، اذ أن فشل التجربة ، يعيد حتما الى نقطة البدء . وبهذا مثلا يمكن الاستفادة من تجارب غروتوفسكي من ناحية تكوين الممثل ، ولكننا لا يمكن أن نقبل مسرحه المختبرى ، ذلك أن العنصر الاساسي والمتمثل في الجمهور غائب فيه .. يقول بيتر بروك وهو يقارن مسرحه بمسرح غروتوفسكي (ولكن حياة مسرحنا تختلف اختلافا شاملا عن مسرحه ، فهو يسير مختبرا لا يحتاج الا لجمهور ضيق،تقاليدمكاثوليكيةأو ضد كاثوليكية. وفي هذه الحالةفانالنقيضينيتلامسان يخلق شكلا جديدا للاداء . اما نحن ، فاننا نشتغل في بلد آخر ، وبلغة أخرى ،

وداخل تقاليد مغايرة ، ان هدفنا ليس هو ايجاد قداس جديد ، ولكن اقامة اشكال جديدة للتواصل الاليزابيتي ، تربط الخاص بالعام ، والخفي بالجمهور، والسر بالمفتوح ، والمبتذل بالسحري . لكل ذلك فنحن في حاجة الى جمهور فوق الخشبة ، وآخر يشاهد ، وداخل هذه الخشبة الممتلئة هناك أشخاص يكشفون حقائقهم الاكثر سرية ، الى أشخاص آخرين داخل صالة خاصة . انهم يقاسمونهم تجربة جماعية) (3)..

فالمسرح تظاهرة اجتماعية يقيمها الانسان للانسان من أجل عرض قضايا الانسان . وان المسرح لم يزدهر ويترعرع الا عند ما خرج من المعابد وتخلى عن طابعه الديني ، وعانق الانسان وقضاياه الوجودية والمجتمعية .

ـ البحث عن المسرح المستقبلي :

هذه حلقة جديدة في المسرح الاحتفالي . وانني أحاول جهد الامكان أن أجعل آرائي في التنظير تساير ابداعي المسرحي وذلك حتى لا يرميني البحث النظرى بعيدا وأجد نفسي أبحث عن المسرح المستحيل . وان ما يعزيني هو أن كلمة (مستحيل) لم يعد لها وجود ، الا في القواميس العتيقة . ان البحث عن مسرح عربي شيء أساسي ، خصوصا في ظرفنا التاريخي الراهن . حيث نجد أنفسنا في مفترق الطرق . تحيط بنا مجموعة كبيرة من النظريات الفكرية والفنية . ان المسرح وهو واحد ، قد اتخذ له في كل قطر وجها أو قناعا معينا ، فهو في اوربا يعتمد على علم النفس . انه ينطلق من الداخل أى من ذات الفرد . وهي ذات متورمة نتيجة المرض الحضارى . اما في العالم الاشتراكي فهو ينطلق من الخارج أى من الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تصنع الجماعات والتي يمكن أيضا أن تغيرها . أما المسرح (الشرقي) فيذهب بعيدا . أى انه يعتمد على الميتافيزيقا وعلى ربط واقع الفرد والجماعة بأسباب غيبية فوقية ، وان المسرح العربي ما زال يرقص على هذه الحبال الثلاثة ، فهو وجودى في بعض الكتابات واشتراكي في كتابات أخرى ، كما انه ميتافيزيقي في مسرحيات مصطفى محمود مثلا . وأمام هذه العشوائية الفكرية والفنية فقد كان لا بد من تحديد موقفنا من كل القضايا المعروضة على الساحة الفنية . وذلك ما حاول البيان الثاني أن يقدمه .

الدار البيضاء في 24 ـ 2 ـ 1977

الهوامش :

1) Les signes et les songes - essai sur le théâtre et la fête - Alfred Simon. Collections - esprit - seuil. P. 17.
2) Travail théâtrale - été 1975 - Le théâtre de liberté - p. 20.
3) « Vers un théâtre pauvre » Jerzy Grotowski (la Cité)

واقع الحركة المسرحية بالمغرب

عبد الكريم برشيد

اطلالة على المهرجان الثامن عشر لمسرح الهواة

عرفت مدينة وجدة في التاريخ ما بين 24 و 31 من شهر مارس تظاهرات ثقافية وفنية مهمة . وذلك بمناسبة انعقاد المهرجان الثامن عشر لمسرح الهواة.

ولقد واكبت العروض لقاءات ثقافية تضمنت ندوات ومناقشات للعرض . فقد نظم فرع اتحاد كتاب المغرب ندوة جمعت بين بنعمارة وبودلال وبرشيد ، وكان موضوعها (المسرح المغربي واقعا ومستقبلا) وقد افتتحت الندوة باعطاء مدخل تاريخي حول مفهوم المسرح ومولده وتطوره ثم دخوله أخيرا في المجتمع العربي . ولقد تولى ذلك برشيد الذي تتبع الحركة المسرحية بالمغرب وذلك من خلال التجارب والفرق والاسماء . أما بنعمارة فقد أثار مجموعة من القضايا التي لها مساس بمشكل التأصيل والبحث عن صيغة مسرحية متميزة. وتولى بودلال الحديث عن قضية التجهيز المادي وتكوين الاطر المسرحية لايجاد بنية تحتية للمسرح المغربي .

وبمناسبة اليوم العالمي للمسرح دعت جمعية الفانوس الاحمر الى محاضرة بعنوان (((آفاق مسرح الهواة) وقد ألقاها عبد الكريم برشيد الذى أدار من خلالها أطروحته عن المسرح الاحتفالي ، وموقفه من ظاهرة المسرح الفردي . كما أنه توقف قليلا عند اسم مسرح (الهواة) . فهو يرى أن هذه التسمية لا تعني شيئا لانها تمس الشكل دون الجوهر ، فهناك حقا فرق بين المسرح الرسمي وهذا الاتجاه ، ولكنه فرق في نوعية الرؤية ، وفي الزاوية المتميزة ، وفي المضامين الجديدة وفي الاشكال المسرحية المتطورة والمواكبة لهذه المضامين .

أما من حيث العروض المسرحية فان المستوى كان هذه السنة على جانب كبير من الاهمية اذ ان كل العروض كانت جادة وهادفة . ويلاحظ أن الرمز الاسطورى والتاريخي وجد مكانه أخيرا بين الكتابات . وقد وظف بطريقة سليمة وانطلاقا من أرضيات صلبة . كما أن اللغة العربية أصبحت وسيلة التبليغ الاساسية في الكتابات الجديدة . وقد كشف المهرجان هذه السنة عن

طاقات هائلة في ميدان الاداء المسرحي . الشيء الذي لم يلاحظ من قبل .

واذا أردنا القاء نظرة سريعة على العروض المسرحية فاننا سنجد أنه في اليوم الاول من المهرجان قدمت مسرحية (الارض والانسان) لفرقة المسرح البلدي بمدينة وجدة . وهي تنويع جديد لتجربة قديمة (سجل التاريخ) فالعرض يثير مجموعة كبيرة من القضايا بشكل استعراضي يجمع بين الرقص والغناء والنكتة والايماء ، كل ذلك في اطار مسرحي مكشوف يلغي الستار والكواليس وكل المؤثرات الصوتية الخارجية . انها تجربة طلائعية ولكن من حيث الشكل فقط . أما من حيث المضمون فهي تكتفي بأن تثير القضايا وأن تغازلها من بعيد .

والمسرحية من تركيب جماعي واخراج العزاوي بن يحيى

أما المسرحية الثانية فهي (مرايا الزمن المحزون) وهي تأليف جماعي أما الاخراج فقد كان لعبد الرزاق بن عيسى . ولقد ابتدأت المسرحية بداية حسنة ولكنها انتهت نهاية سيئة . ابتدأت كمسرحية ، وانتهت كشريط سينمائي في المغامرات . لقد استطاع المخرج ان يحرك الممثلين بذكاء وأن يوجد جو روما . فالمسرحية تبتدىء مع شهرزاد وهي في ليلتها الثانية بعد الالف . وتحكي شهرزاد قصة العبيد في روما وثورتهم ضد الاسياد . وتسير الاحداث في تواز بديع يقابل بين معاناة شهرزاد المهددة بالموت في كل لحظة، ومعاناة العبيد الذين يعملون على مراجعة قوانين روما في الملك والعمل ، وتنتهي المسرحية برهم كبير يتلخص في موت شهريار السفاك وموت القيصر ، وهو موت فني يعفي الجمهور من التحرك والفعل على مستوى الواقع ، ويسكب ماء باردا على غضبه الذى فجرته الاحداث في البداية . من هنا تكون المسرحية قد فتحت بابا كبيرا للتنفيس . ولقد كان المفروض أن تنتهي الاحداث بدون نهاية ، لان النهاية من صنع الكل ، وعلى أرض الواقع ، لا على الخشبات حيث الخيال هو الاساس .

أما المسرحية الثالثة فهي (الحرباء) وهي من تأليف واخراج واداء الحوري الحسين . وهو ممثل مقتدر عرفه الجمهور المسرحي من خلال مجموعة من الاعمال المسرحية الجادة ، وتدخل تجربته هاته في اطار المسرح الفردى . اذ أن الاحداث تدور حول شخصية واحدة حقيقية ، ومجموعة أخرى من الشخصيات الوهمية (أم انعيم) ـ صاحب الحذاء ـ صاحب البدلة ـ) ولقد توسل حوري من خلال المسرح التحريضي الى ادخال الجمهور كشخصية في مسرحيته . لذلك فقد حدثنا عن تصته مع الناس . أولئك الذين يشكلون طاقة هائلة ، ولكنها معطلة . لذلك تهتز الكراسي ويتحرك من فوقها ، وتتحول المسرحية الى لعبة جماعية يساهم في خلقها الجميع وتعالج المسرحية كل القضايا التي تميز العالم الثالث من غياب للدمقراطية وتبعية للقوى الكبرى واغتيالات سياسية غامضة ومحاولات لشراء الضمائر ومسخها . ولقد استخدم

المؤلف ـ المخرج مجموعة من الوسائل التعبيرية المختلفة لتجسيد هـــذه المعاني وذلك مثل نزول بحلة عسكرية من فوق . ومن خلال ادخـال الدمـى كشخصيات مسرحية . وتبقى المسرحية في النهاية تجربة ناضجة تعتمد على التحريض وعلى أقلال الجمهور ومحاولة هدم كل القواعد الكلاسيكية للفرجـة الممتعـــة .

اما في اليوم الرابع فقد قدمت فرقة المعهد الملكي لتكوين الاطر مسرحية (هاينة) وهي تركيب مسرحي جماعي قدم على هامش المهرجان . وهو ينطلق اساسا من الاسطورة ليعالج قضية الصحراء . وذلك من خلال رمزية ساذجة ومتخلفة ، تصور الصحراء كعروسة سجينة والمغرب هو العريس المخلص .

اما مسرحية (الوارثون والدار) فقد قدمتها فرقة المسرح الادبي بتطوان وهي من تأليف احمد الدحروش واخراج عبد الواحد السقاط . لقد انطلـق المؤلف من فكرة ذات دلالات موحية حول دار تداعت للسقوط وتعددت نظريات ورثته في كيفية اصلاحها . كما تشير الى حصار داخل الحجارة وذلك مـــن جراء زلزال يصيب الدار ويسد كل المنافذ . والاحداث تنتقل من عالم الواقـع الى عالم الاحلام ، وقد اضر هذا التداخل كثيرا بالحدث الاساسي اذ كـان يعمل على تشتيت الذهن . فالشخصيات مرسومة بشكل دقيـق يكشف عـن خفاياها النفسية والفكرية ، كما ان موقف المؤلف واضح جدا ، قد تختلف معه ولكنك لا تملك الا ان تحترمه . فالمسرحية عمل جاد ولم تكـن تحتـاج الا للمسات فنية بسيطة تمس التقطيع لاعطائها ايقاعا اكثر حدة .

اما العمل السادس في المهرجان فهو (المهرج) لمحمد الماغوطي واخراج عبد الله المصباحي . ولقد عملت فرقة الكوميديا على تقديم النص كما هو ولم تلتفت الى ان بناءه غير متماسك . فالفصل الاول يتبرا مما يليه ، ويقتـرب من ان يكون مسرحية مستقلة لا علاقة تربطه بالاحداث الاخرى ، ثم ان الانتقال من عالم المسرح الجوال الى التاريخ تم بطريقة فانتازية لم يكن هناك مـا يبررها . فالمسرحية تعتمد على التمثيل داخل التمثيل . ومن خلال هذه الحيلة الفنية كان يمكن للمؤلف ان يستحضر شخصية صقر قريش ، تماما كما فعل مع عطيل وهارون الرشيد .

لقد كان المخرج مطالبا بأن يعيد تركيب المسرحية تركيبا جديدا . ولو فعل ذلك لاعطى مسرحية سليمة البناء الدرامي . كما أن النهاية في المسرحية في حاجة الى مراجعة . انها ادانة للحكم العربي ولكنها تسد الباب أمام كـل تفاؤل أو ايمان بالمستقبل . فهي اطلالة على الواقع من زاوية واحدة ، وهي زاوية الحكم العربي ، ولكنها أغفلت الجماعير العربية وهي الاساس . فاذا كان الحكم قد باع صقر قريش فان العرب لم يفعلوا ذلك ، وذلك ما كان يجب على المسرحية أن توضحه . وبالرغم من كل شيء فان فرقة الكوميديا قد أكدت مرة

أخرى حضورها . وذلك بفضل عبد الله المصباحي الذى حاول أن ينعطف بالفرقة انعطافا جادا ويجعلها تبحث عن النص المسرحي الناضج .

وفي اليوم الاخير من المهرجان جاءت مسرحية (قرقوش الكبير) وهي من تاليف عبد الكريم برشيد واحراج ابراهيم وردة . وتدور المسرحية داخل جو غريب يفتقد المنطق والتناسق مما يجعلنا نشعر وكاننا أمام مسرحية للكراكيز . فهي مسرحية كاريكاتورية ساخرة تصور الحزن في المدينة كنتيجة لغياب العدالة وحضور الخوف والرعب والقبح . انها تعرية قاسية لواقع متعفن. فقضايا الناس البسطاء تصبح مجرد موضوع للدرس والبحث عند المفكرين (المحترفين) أما فقرهم فقد أصبح ورقة للمساومة في يد الانتهازيين ، وتصبح حياتهم عند الاطباء التجار مجرد وسائل للاغتناء المادى .

ولان المسرحية طرحت قضايا حساسة لها مساس بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للانسان العربي ، فقد كان لا بد أن تثير (كل القرقوشيين) وأن تعطيهم مبررا للهجوم عليها ومحاسبة مؤلفها ، وبهذا فانهم واقعيا يعيدون حكاية تيمور الاعرج في المسرحية . فهو رجل مشوه الخلقة مجذور الوجه واعرج ، ولكنه لا يعرف ذلك ، لان بطانته الموقرة جعلت من المرآة شيئا ممنوعا في المدينة . ولذلك فان تيمور لم يتشرف أبدا برؤية وجهه ولكنه سمع الكثير عن حسنه واتساق ملامحه ، سمع ذلك من خلال كلام شعرائه ومؤرخيه وعلمائه المتملقين . وعندما يدخل دكان قرقوش الحلاق ينكر أن يكون هو ذلك المشوه الموجود في اطار المرآة . لقد نطقت المرآة عندما سكت كل الناس خوفا أو تملقا ، لذلك يأمر تيمور بحبس صاحب المرآة . فالمطلوب اذن هو محاكمة الواقع المشوه ، لا المرآة التي تعكس الاشياء في أمانة .

اما من حيث الاخراج فقد تمكن ابراهيم وردة من تحريك مجموعة كبيرة من الممثلين وذلك عبر عشرين لوحة تتغير فيها الملابس والادوار والمناظر والاكسسوار والمؤثرات الصوتية والضوئية ، كما أن ممثلي فرقة المسرح الطلائعي قد تمثلوا روح المسرحية الشيء الذى جعلهم يتحركون بطريقة شبه آلية تذكر بالكراكيز .

مناظرة حول المسرح المغربي

اتحاد كتاب المغرب

دعا اتحاد كتاب المغرب الى مناظرة حول وضعية المسرح المغربي . ولقد تم ذلك بمدينة الرباط من 14 الى 17 من شهر ديسمبر . ولقد كان هدف الاتحاد يرمي الى (اعادة طرح مسالة المسرح المغربي من منظور يستقطب أهم العناصر المتصلة بوجود المسرح وبانبعاثه وممارسته كشكل تعبيرى

أساسي في مجال الثقافة وتكوين الرأى العام) فالمناظرة اذن جاءت كخلاصة لايمان الاتحاد بدور المسرح الخطير ، وذلك لانه وسيلة تعبيرية محسوسة، تملك وسائل تعبيرية متعددة ، فهو لغة حسية منظورة ومسموعة لها مجالات أوسع وأرحب من اللغة اللفضية التي تعتمد على الكتابة ، فهو اذا أقرب للجمهور العريض المتواجد في المسارح المقفلة أو في الساحات العمومية المفتوحة .

ولقد أوضح الاستاذ محمد برادة في مقدمة احدى الندوات ان (اتحاد كتاب المغرب كان يهدف من وراء تنظيم هذه المناظرة الى فتح المجال أمام رجالات المسرح والمهتمين ليدرسوا وضعية المسرح المغربي ، وما أنجزه خلال السنوات الماضية . وانه ليس من مهمة الاتحاد ان يفرض وجهة نظر في الموضوع دون أخرى أو يساند اتجاها دون اتجاه) ولقد دارت المناظرة عبر أربع جلسات تضمنت مواضيع أربعة . ففي اليوم الاول كان موضوع الندوة (تقييم الكتابة المسرحية) وقد شارك فيها أحمد الطيب العلج وأحمد العراقي وعبد الله شقرون وأحمد بدرى وقد قام بمهمة التنسيق الاستاذ محمد برادة وقد كشفت الندوة عن اتجاهين في الكتابة المسرحية . اتجاه كلاسيكي عاش على موائد المقتبسات والممغربات واتجاه حديث ظهر مع بداية السبعينات وهو الذى وقع الولادة الحقيقية للنص المغربي .

اما الندوة الثانية فقد تناولت موضوع (التقنيات المسرحية بالمغرب) وقد أستدعي لها مجموعة من المخرجين الذين تتباين طرقهم في ميدان البحث والعمل وذلك بحسب اتجاهاتهم وانتماءاتهم المدرسية . ولقد شارك في هذه الندوة كل من عبد اللطيف الدشراوى وفريد بنمبارك واعتذر كل من الطيب الصديقي وعبد الصمد دينية ومحمد تيمد ، وقد أدار النقاش محمد الواكيرة .

أما في اليوم الثالث فقد كانت الندوة تحت عنوان (النقد المسرحي) والمعروف أن النقد الجاد شرط أساسي لنجاح كل حركة مسرحية . ولقد شارك في الندوة كل من (محمد الاشهب) وخالد الجامعي وعبد الله المنصورى) وأدار النقاش الاستاذ أحمد اليابورى . والملاحظ ان الجمهور وهو أساس كل ازدهار مسرحي قد أغفلته المناظرة ، اذ لم تخصص له جلسة خاصة . ولكن الندوة الرابعة والتي كانت تحت عنوان (الآفاق الممكنة أمام المسرح المغربي) قد أعطته أهمية خاصة ، وركزت عليه ، اذ جعلته شرطا أساسيا في كل تطور مسرحي . وقد شارك في هذه الندوة الاخيرة كل من (عزيز السغروشني وعبد القادر البدوى وعبد الكريم برشيد وربيع مبارك) وقد أشار السغروشني الى تجنب الارتجال في التخطيطات المسرحية المقبلة والى الاعتماد على التخطيط المستقبلي البعيد المدى . كما دعا الى الاهتمام بالجمهور . اما عبد القادر البدوى فقد ناقش الفرق الشكلي بين ما يسمى

(مسرح الاحتراف) و (مسرح الهواة) ولقد استخلص من مقدماته انه ليس هناك احتراف بالمعنى الصحيح للكلمة ، كما انه ايضا ، ليس هناك هواية . عبد الكريم برشيد تحدث عن كل الاشياء التي تعنيها كلمة المسرح والتي تشكل في مجموعها هذا النوع من النشاط الفني والفكرى . لقد تحدث عن المسرح كفن وعنه كبناية لها معمار معين وهو معمار موروث ومتجاوز ، اذ انه يخنق الابداع ويمنع من التواصل ويساهم في تكريس الايهام المسرحي ، اما عن الجمهور فقد دعا الى ادخال المسرح في نسيج الحياة اليومية للمجتمع ، اذ يصبح في المدرسة والجامعة كمواد دراسية ، وفي الاوراش والمعامل كنشاط فني مواز للعمل اليدوى ، أما ربيع مبارك فقد تناول بالدرس مسالة التاليف والاقتباس وراى انه بالامكان تعايشهما. وقد أدار النقاش الاستاذ محمد برادة.

وحتى لا تكون المناظرة مجرد كلام تجريدى وتنظيرات عائمة فقد قام باستدعاء فرقة المسرح الطلائعي حيث قدمت بمسرح محمد الخامس مسرحية (عطيل والخيل والبارود) وهي من تاليف عبد الكريم برشيد واخراج ابراهيم وردة .

ويمكن ان نقول أخيرا عن المناظرة بأنها كانت بادرة طيبة من اتحاد كتاب المغرب الذى استدعى كل التيارات المتواجدة في الساحة المسرحية وأتاح لها مجال الحوار الحر.